لويس عوض فى الذكرى التاسعة لرحيله

هل آن لإيزيس أن تبحث عن أوزوريس؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا واثق من أننا سنراجع موقفنا من لويس عوض، وسنعرف ما نجهله الآن من علمه وعمله، وكفاحه ونضاله، وعذاباته وتضحياته، لأنى واثق من أننا سنراجع موقفنا من أنفسنا، وسنعرف ما نجهله الآن من تاريخنا البعيد والقريب، وسوف نكتشف آجلاً أو عاجلاً أن هذا التاريخ الذى ملأناه بأشواقنا وأحلامنا، وغسلناه بدموعنا، وفرشنا دروبه الناعمة ومسالكه الوعرة بفلذات أكبادنا ـ هذا التاريخ لم يخل من أوهام وأكاذيب صغيرة وكبيرة خدعتنا، وشككتنا فيما نرى من الحقيقة، وزيفت لنا الصور والأسماء، والشعارات والمعانى، ووقفت بيننا وبين حاجاتنا الأصيلة وغاياتنا الحقيقية، فاغتربنا حتى عن أنفسنا، فكيف لا نغترب عن ذوينا؟ وإذا كنا نجهل تاريخنا الذى عشناه وعاصرناه، وإذا كنا نسىء فهمه فبأى ميزان نزن صناعه، وبأى مقياس نميز بين الأخيار والأشرار، بين الأيام المشرقة الوضيئة والأيام الحالكة السوداء؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غير أننا لا نستطيع إلا أن نتخلص من تأثير هذا السحر الأسود، فقد طال حبسنا فيه حتى هزلت أبداننا، وضمرت عقولنا، وفسدت ضمائرنا، فإما أن نخرج من محبسنا، ونتنفس هواء الحياة النقى، ونتطهر بشمسها القوية الساطعة، ونعيش كما ينبغى للكائن الإنسانى الحر العاقل أن يعيش، وإما أن نخرج من الحياة كلها، ونموت موتاً صريحاً أرواحا وأبدانا. فإذا كان من شأن الحياة أن تدافع عن نفسها، وأن تنتصر على الموت المحيق بها، فسوف ننهض لا محالة من جديد، وسوف نستعيد وعينا بأنفسنا، ونراجع موقفنا من تاريخنا، ونميز بين الحقيقة والأكذوبة، ونضع كل شىء موضعه، وكل رجل فى المكان الذى يستحقه بما أنجز من عمل، وقدم من تضحيات.

والمسألة الآن لم تعد مسألة عدل تقتضى الفضيلة أن نتوخاه فى حكمنا على هذا وذاك ممن عبروا حياتنا، وأسهموا فى صنع تاريخنا، وإنما هى مسألة وعى قبل كل شىء. بل

هى أقرب إلى المنفعة منها إلى الأخلاق، لأننا لن نستفيد بأى عمل ما لم ندرك قيمته، ولن يحزن لويس عوض الآن أن ننساه، ولن يسره أن نذكره، وإنما نحن الذين نفرح ونحزن، ونجوع ونشبع، ونأمن ونخاف.

والذين اجتهدوا فى الطعن على لويس عوض، وألحوا فى إبعاده، وضربوا عليه بعد رحيله هذا النطاق الكثيف من التجاهل والصمت لم يظلموا لويس عوض، بقدر ما ظلموا أجيالنا الجديدة التى لم تقرأ لويس عوض، وكان يجب أن تقرأه وأن تنتفع بعلمه وثقافته، ومواهبه وتجاربه، واختباره للحياة وشهادته على عصره، لتنتقل بالبلاد وتتقدم بها بقدر ما تعينها على ذلك معرفتها بأعمال لويس عوض وأعمال غيره من أبناء جيله والأجيال التى سبقته، فليس لويس عوض وحده المظلوم المهمل، وإنما سلامة موسى أيضًا مظلوم مهمل معه، ومحمد مندور، ومصطفى صفوان، ورمسيس يونان، وإسماعيل مظهر وسواهم، وسواهم كثيرون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن تجاهل هؤلاء ليس إلا محاولة لتجاهل العصر الذى عاشوا فيه، وإهدار الخبرة التى اكتسبوها وبلوروها فيما أنتجوا من أدب وفكر، وفيما عالجوا من أسئلة وقضايا.

ولستم فى حاجة إلى تذكرة، فأنتم تذكرون أن الذين يتجاهلون هؤلاء هم أنفسهم الذين يتباكون على السلطنة العثمانية، ويدعون إلى إحيائها، والجهاد فى سبيلها، وإسقاط العصر الحديث كله من تاريخنا، منذ بدأنا نهضتنا فى أول القرن الماضى إلى اليوم، لأن هذه النهضة كانت فى نظر هؤلاء الدعاة المتخلفين خيانة للتراث، وتقليداً للأجانب.

والذين يتجاهلون لويس عوض اليوم هم أنفسهم الذين لم يستطيعوا أن يتجاهلوا **طه حسين** فشتموه، واستأجروا من يشتمه معهم. وهم أنفسهم الذين ضاقوا ذرعًا بنجيب محفوظ وبما حققه لنفسه ولبلاده من مجد عريض فحاولوا قتله.

هكذا يكون الصمت المضروب حول لويس عوض بعد رحيله استمرارا للحملات الضارية التي كانت تشن عليه في حياته، أو يكون هذا الصمت تنفيذًا لحكم صادر من محاكم التفتيش الجديدة بإعدام الاسم بعد أن استحال إعدام الجسم، وإلا فأين لويس عوض في حياتنا الثقافية الراهنة؟

يظن بعضهم أن لويس عوض كان ناقدًا أدبيًا، لأن لويس عوض اشتهر بالنقد أكثر مما اشتهر بأي نشاط ثقافي آخر. وقد كان لويس عوض يتبع في النقد منهجًا اجتماعيا يرى به الإنتاج الأدبي والثقافي عامة تعبيرًا عن روح العصر، وتمثيلاً للواقع الإنساني بمختلف وجوهه ومكوناته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. ولما كان هذا المنهج قد تراجع في الغرب وحلت محله مناهج أخرى فقد اعتبر لويس عوض تاريخًا منتهيًا ومحطة فائتة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا.. وإنما يصح أن نستخدم هذا القياس في شراء الأطعمة والملابس والأدوات والأجهزة الكهربائية التي تستخدم في كل المجتمعات على اختلاف حظوظها من التطور والتقدم، وتقاس كفاءتها بمقاييس الطزاجة والحداثة والمتانة وغيرها مما هو متفق عليه عند الجميع، أما الأفكار والمناهج والأعمال الأدبية والفنية فنحن لا نرجع في تقييمها إلى سنة الصنع، أو بلد المنشأ، أو العلامة المسجلة، وإنما نقيمها بما تمثله وتدل عليه في ذاتها وفي علاقتها بسواها من صور الحياة ومعانيها. فإن مثل لنا العمل الأدبي أو الفكري قيمة أو دل على قيمة، فهي قيمة ثابتة لا يفقدها بمرور الزمن، بل ربما زادها الزمن وضاعفها، فأصبحت الحاجة إليها اليوم أقوى مما كانت بالأمس، وربما تراجعت الفكرة حتى نظن أنها ماتت، ثم نفاجأ بها وقد عادت إلى الظهور أنضج وأنضر، لأن الأفكار لا تبلى كما تبلى المنتجات المادية، وإنما تتناسخ وتتنقل في أشكال شتى، وتنمو في صورها الجديدة وتزداد نضجًا وجاذبية، دون أن تفقد صورها الأولى قيمتها ونضارتها وقدرتها على التعبير والإيحاء، ونحن نقرأ اليوم ما كتبه لويس عوض في الأربعينيات من دراسات نقدية يربط

فيها بين الأدب والمجتمع ككتابه «فى الأدب الإنجليزى الحديث»، ومقدمته لمسرحية شلى «بروميثيوس طليقًا»، ومقدمته لديوانه «بلوتو لاند» فنجد فى هذه الأعمال من المتعة والفائدة ما لا نجد شيئًا منه فى حذلقات الكثيرين من النقاد المعاصرين. ولويس عوض بعد ذلك ليس مجرد ناقد أدبى، وإن كان واحدًا من نقادنا الكبار، بل هو عقل خصب من تلك العقول الخصبة التى تظهر فى عصور النهضة ومراحل الانتقال كأنها النسور العملاقة فوق القمم الشاهقة، فتشتغل بكل شىء، وتبدع فى كل شىء، كأنما تريد أن تنشىء العالم من جديد، أو كأنها بعبارة شلى الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى «تلتهب بشهوة إصلاح العالم»، فتكتب وتنظم، وتترجم وتؤلف، وتعلم وتتفلسف، وتناضل فى سبيل كلمتها، فأعمالها تصديق لأقوالها، وأقوالها تفسير لأعمالها. وأنا لا أجد لـ **طه حسين** وريثًا أشبه به من لويس عوض الذى ملأ النصف الأخير من القرن بمثل ما ملأ العميد النصف الأول. كان لويس عوض فى الجامعة معلما أو مؤدبا يخاطب العقل ويحاوره ويناظره، ويكتشف الموهبة، ويوقظ الضمير، ويضرب المثل بنفسه، ولم يكن لويس عوض مجرد مدرس أو مجرد محاضر يظهر ساعة كما يظهر الشبح ثم يختفى حيث تختفى الأشباح ولقد أصدر لويس عوض بين سنة ١٩٤٧ وسنة ١٩٨٩ تسعة وأربعين كتابًا فى النقد والحضارة، والمذاهب السياسية، وتاريخ الفكر، والأدب المقارن، واللغة، والسيرة الذاتية. فضلاً عن ديوان من الشعر، ورواية، ومسرحيتين، وتسع ترجمات من الإنجليزية، واليونانية القديمة، واللاتينية. فإذا نظرت فى هذه الأعمال كلها فلن تجد فيها على اختلاف أنواعها وأشكالها وموضوعاتها ومنابعها وعصورها عملاً يتناقض مع عمل، بل هى متكاملة متناغمة كأنها أصوات متعددة مؤتلفة فى معزوفة واحدة تجسدت فيها شهوة لويس عوض الحارقة لإنقاذ العالم وتجديده. إن المناهج التى يدافع عنها فى النقد هى التى يتبعها فى الإبداع، والأفكار التى تتردد فى مؤلفاته هى ذاتها التى تتردد فى ترجماته، والكلمة ليست معزولة عن تاريخها، والصورة التى رسمها لنفسه فى سيرته الذاتية ـ وهى آخر ما كتب ـ تتراءى لنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعماله الأولى خاصة مجموعته الشعرية «بلوتولاند»، وروايته «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح».

إنتاج حافل يصدق بعضه بعضًا، ويصدقه الواقع والتاريخ، لا كما يصدق التاريخ وثيقة مكتوبة، بل كما يصدق قانونًا من قوانين الطبيعة أو قضاء لا راد له، وهذه بالضبط هى الرسالة، بالمعنى المقدس للرسالة، لا بالمعنى المبتذل، فالشاعر أو الكاتب الحق ليس مجرد ناقل أو مبلغ، وإنما هو بشير ونذير، كلماته خفقات، وأفكاره رؤى، فمنذا الذى يستطيع أن يفصل الكلمة عن الفؤاد، ويضطهد الفكرة دون أن يقتل الجسد؟! غير أن الريح الطيبة التى ملأت أشرعة طه حسين، ودفعت بها إلى الجزر السعيدة والشواطئ الآمنة، أخطأت تلميذه الذى أبحر فى العاصفة، فمزقت أشرعته، وقلبت زورقه، وأحاطت به من كل جانب، وهددته فى حريته وكرامته، وفى رزقه وحياته حتى مات مكروبا مقهورًا، فهل آن لإيزيس أن تبحث عن أوزوريس؟.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل نستعيد وعينا بأنفسنا، ونراجع موقفنا من تاريخنا، لنميز بين الحقيقة والأكذوبة، ونضع كل شىء فى موضعه، وكل رجل فى المكان الذى يستحقه، بما أنجز من عمل، وبما قدم من تضحيات؟!.

رمسيس عوض

أيام عصيبة فى حياة لويس عوض

بعد عودتى من بعثة وزارة التربية والتعليم من جامعة اكستر (١٩٥٥ - ١٩٥٧) إلى مصر أرض الوطن وجدت أن شقيقى **لويس عوض** قد سبقنى فى العودة إليها بعد أن استقال من وظيفته كمترجم فى الأمم المتحدة عقب العدوان الثلاثى. وكان أبى وشقيقتى مارجريت فى ضيافته فى شقته بالعمارة رقم ٤٤ شارع القصر العينى بالقاهرة وهى ضيافة انتهت باعتقال شقيقى فى أواخر ١٩٥٩.

وكنت أنذاك مارا من منطقة المنيا التعليمية إلى كلية السلام بسراى القبة لتدريس اللغة الإنجليزية وكنت دائم التردد على بيت شقيقى لرؤية العائلة. وفى أحد الأيام توجهت إلى شقة أخى كالعادة وفوجئت بأبى يقول لى إن زوار الفجر قبضوا على أخى فى فجر اليوم السابق. ونزل على نبأ اعتقاله نزول الصاعقة. ووجدت نفسى لأول مرة مسئولا عن **لويس عوض** وأسرته بعد أن كان هو المسئول على باعتبارى الشقيق الأصغر وزاد من محنتى أن مواردى المالية كانت محدودة للغاية فقد كان راتبى أنذاك يزيد قليلا عن العشرين جنيها أنفق منها بعض الجنيهات على التدخين بشراهة

وإذا كان أولاد الحرام من رجال السلطة فى مصر قد وضعونى فى هذا المأزق فقد بادر إلى مساعدتى عدد من أولاد الحلال. فقد جاءنا الدكتور **محمد مندور** ليعرض مساعداته علينا قائلا إنه شخصيا كثيرا ما تعرض لمثل هذه المواقف. فشكرته شكرا عميقا على مشاعره النبيلة ووعدت أن أطلب منه المساعدة إذا شعرت بالاحتياج إليها. وأيضاً اتصل بى الدكتور **مجدى وهبة** وعرض على خدماته. واتفق معى على إعطائى مبلغا قدره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خمسة عشر جنيها فى أول كل شهر لإرسالها بحوالة بريدية إلى شقيقى المعتقل فى أبو زعبل كى ينفقها على سجائره وما يريد شراءه من ماكولات ونصحنى **مجدى وهبة** أن أتصل بصاحب العمارة التى يقطنها أخى - واسمه بول رستم.

فزرته فى مكتبه فى وسط البلد وشرحت له الظروف الصعبة التى يمر بها شقيقى فقرر التنازل عن الإيجار طالما ظل أخى رهن الاعتقال أما مشكلة السيدة فرانس عوض (زوجة لويس عوض الفرنسية) فقد كنت أظن أنها محلولة. فهى تسكن فى الشقة بالمجان بعد أن تنازل صاحبها عن الإيجار. وتتلقى عشرين جنيها أو أكثر قليلا كمعاش لأخى من جامعة القاهرة بعد أن طردته من الخدمة عام ١٩٥٤. وكنت ومازلت أعتقد إنه ينبغى عليها، فى ظل ظروف زوجها الصعبة أن تتوقف عن الإنفاق غير المسئول وتعيش فى حدود معاش زوجها. ودبت بينى وبينها خلافات ومشاحنات كثيرة حول ذلك فهى تريد الحصول على المبلغ الذى يعطيه لى **مجدى وهبة** شهريا وأنا مصمم على إرساله إلى شقيقى فى المعتقل وذات مرة فاتحتنى فى أنها تنوى بيع مجموعة الأسطوانات الكلاسيكية التى يملكها زوجها فبادرت بالاتصال **بمجدى وهبه** وقمت بزيارته فى قصره الواقع على النيل فى جاردن سيتى. وعرض على **مجدى وهبة** أن يشترى هذه الاسطوانات شراءً صوريا نظير مبلغ خمسين جنيها وأن يرد هذه الأسطوانات إلى أخى فور خروجه من المعتقل. وقبلت هذا الحل كحماية للاسطوانات من أن تتصرف فيها زوجة أخى التى غضبت منى غضبا شديدا لأنى وقفت حائلا بينها وبين بيعها لهذه الاسطوانات وحصولها على ثمنها. ولاشك أنها أوغرت صدر أخى ضدى بعد أن تم الإفراج عنه بعد مضى ما يقرب من عام على اعتقاله.

وفى الأيام الأولى من اعتقال **لويس عوض** تصرفت نقابة الصحفيين بخسة ونذالة ليس لها نظير فقد اشترى أخى منها قطعة أرض فى مدينة الصحفيين فانتهزت النقابة فرصة اعتقاله وعجزه عن سداد القسط المستحق عليه وأرسلت إليه خطابا مسجلا تنذره فيه بسقوط حقه فى قطعة الأرض إذا لم يقم بسداد المستحق عليه فى ظرف أيام.

حدث هذا التهديد قبل أن يعرض **مجدى وهبة** رغبته فى المساعدة وهكذا ضاعت قطعة الأرض فى غضون أيام ليستولى عليها بطبيعة الحال عضو آخر فى نقابة الصحفيين طامعا فيها.

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

وفى الفترة الأولى من اعتقال شقيقى طلبت مقابلة الدكتور **ثروت عكاشة** وزير الثقافة آنذاك وقدمت إليه التماسا بأن يسمح لنا بإرسال الكتب إليه فى المعتقل حيث أن شقيقى لا يستطيع الاستغناء عن قراءة الكتب ورغم أن الدكتور **ثروت عكاشة** وعدنى خيرا فإنه عجز عن تنفيذ وعده.

ثم تحسنت ظروفى المالية بإعطائى بعض الدروس الخصوصية فبدأت أرسل إلى شقيقى المبلغ الشهرى المعتاد. وشكرت **مجدى وهبة** على معروفه.

وتمر الأيام ويخرج **لويس عوض** من المعتقل. وكان يوما مشهودا فقد ركبت القطار المتوجه من محطة مصر إلى محطة أبى زعبل، «وهو قطار واحد فقطع المسافة بين

القاهرة وأبى زعبل ذهابا وإيابا وكل عرباته من الدرجة الثالثة. ووجدت نفسى بين بعض الأهالى الفقراء الذاهبين إلى زيارة أقاربهم فى السجن المشهور. وانتظرت خارج بوابة السجن حتى خرج منه شقيقى فرأيت أمامى شخصا منهارا وحطام إنسان... شخصا كسيرا مهزوما يختلف تماما عن **لويس عوض** الذى عرفته وعرفه الناس.. وسرنا معا فيما يشبه الصمت حتى وصلنا إلى محطة السكة الحديد فى أبى زعبل وتعين علينا أن ننتظر القطار الآتى من القاهرة ليعود بنا إليها. وطال الانتظار وجاع **لويس عوض** فوجدته يتحرك كالشبح فى صمت ليذهب إلى بائع متجول يبيع الطعمية والباذنجان المقلى على رصيف المحطة. ونظرت إلى المأكولات المعروضة على الصينية الصفراء فجزعت نفسى وشعرت بالاشمئزاز البالغ. فقد كان الذباب يحط عليها بحيث لا يستطيع المرء أن يميز بين لون الذباب ولون المأكولات. وطلب أخى من البائع ساندوتش باذنجان مقلى ودفعت ثمنه. وعاد **لويس عوض** فى سكون إلى الدكة التى يجلس عليها وأخذ يقضم الساندوتش ببطء شديد حتى انتهى منه. ثم وجدته يتمدد على المقعد الخشبى الموجود على رصيف المحطة كأنه صعلوك أو صايع. وتمزقت نياط قلبى وأنا أرى خريج أرقى جامعات العالم (كامبريدج الإنجليزية وبرنستون الأمريكية حيث كان أينشتين يعلم فيها) ينام على الرصيف كأى إنسان ضائع.

وأخيراً وصل **لويس عوض إلى بيته ليجد زوجته فى انتظاره وكان أول شىء يفعله هو تعرية ردفه لترى** زوجته آثار الضرب عليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى عدد ديسمبر من «إبداع»:

الفكر الغربى فى نصف القرن الأخير

تيليش ـ فوكو ـ ديريدا ـ دولوز ـ جاتارى

عاصم الدسوقى

لويس عوض

والبحث عن الدولة الحديثة فى مصر!!

شأن كثير من المثقفين المصريين الذين راعتهم هزيمة يونية ١٩٦٧، ودفعتهم إلى إعادة قراءة تاريخ مصر البعيد والقريب للبحث فى مكونات الشخصية المصرية فكريًا وسياسيًا واجتماعيا، والوقوف عند لحظة التعثر فى طريق التطور، وأسباب التعذر فى مواصلة الطريق، كان **لويس عوض**.

ومن محاضراته عن المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث فى عام ١٩٦١ - ١٩٦٢، انطلق بعد يونية ١٩٦٧ للتفتيش فى أعماق تفكير المصريين حول الفكرة القومية، والديموقراطية السياسية، والعدالة الاجتماعية، من خلال متابعة دقيقة لتاريخ مصر من العصر المملوكى فى القرن الرابع عشر إلى عصر أسرة محمد على فى القرن التاسع عشر وقد قرأ **لويس عوض** هذا التاريخ فى ضوء أدبيات التراث الفكرى الأنجلو - سكسونى بصفة خاصة، والفكر الأوروبى بصفة عامة، الذى جعله ليبراليًا متحررًا من قيود سلطات كثيرة على العقل، وقرأه كذلك فى ضوء ما اعتقده من الماركسية كما ورد فى روايته «العنقاء»، وخاصة ما يتعلق بدور الاقتصاد فى تحريك التاريخ، وأهمية المادة فى تكوين الفكر، ثم فى ضوء الاشتراكية الديمقوقراطية التى انتهى إلى اعتناقها من معايشة الفكر الليبرالى والفكر الاشتراكى، وهى مزيج من العدالة الاجتماعية والحرية.

على هذا الأساس - فيما بدا من تاريخه للفكر المصرى الحديث - قرأ **لويس عوض** تاريخ الفكر

معزولا عن الإطار الاقتصادى السياسى الاجتماعى. والحقيقة أنه كان مهموما بالبحث عن فكرة الجمهورية وصيغة المشاركة السياسية شأن الليبراليين، وكذلك بالبحث فى التطور الاقتصادى لمصر بين الإقطاع والرأسمالية والطبقات الاجتماعية التى أوجدها كل من النظامين شأن الماركسيين. ولكنه لم ينته إلى تطبيق الدوجما الماركسية فى التطور الاجتماعى الاقتصادى، لأنه كان قد تحرر من النظرية والتزم بالمنهج فى محاولة للتوصل إلى خصوصية لمصر فى التطور على أسس واقعية. وفى هذا الخصوص وافقه فريق ولم يوافقه فريق، بل لقد اعترض عليه بعض المؤرخين التقليديين الذين لايرون فى التاريخ إلا الحكى وإعادة سرد الوقائع، وأنكروا عليه اجتهاده.

وقد لايرى قارئ نهاية تسعينيات القرن العشرين المقبل على مشارف الألفية الثالثة فى أفكار **لويس عوض** أى جديد خاصة بعد زيادة حجم المطبوعات التى تناولت ما أثاره من قضايا وجدل حول الطبيعة المصرية فى التطور. ولكن إذا علمنا أنه توصل إلى ما توصل إليه فى مطلع الستينيات حين كان التاريخ لايزال يدرس فى الجامعة فى إطاره المثالى ودون ربط الفكرة بالواقع، إلا من قلة قليلة بجهود فردية وليس بواسطة تعليم مؤسسى، أدركنا قيمة العقلانية التى أضفاها **لويس عوض** على قراءة التاريخ ودراسته، بصرف النظر عن درجة الاتفاق معه أو الاختلاف.

وعلى هذا فمن المهم أن نؤكد فى هذه المقالة على المقولات التى خرج بها كاتبنا من قراءة التاريخ ليزيل بعض همومه وهموم المثقفين معه أو يخفف منها.

كانت البداية إذن هى التفتيش عن أصول أسباب هزيمة يونية، وفى جولته بين المصادر وجدها فى عدم اكتمال مقومات الدولة الحديثة التى من شأنها «إقامة كياننا الحضارى»، رغم أننا نتكلم عن دولة حديثة فى مصر قبل الهزيمة بنحو قرن ونصف. ولايمكن أن يكون السبب أن الدولة الحديثة بدأت متأخرة فى مصر عن أوروبا بنحو ثلاثة قرون، أو أنها بدأت مع الوجود الفرنسى الذى أخرج مصر من ظلمات العصور الوسطى التى نشرتها الامبراطورية العثمانية فى كل ما ملكت من أمصار وأوصلتها بالحداثة الأوروبية. لكن السبب يكمن حسب قراءتى له فى تأخر المصريين فى الأخذ بالعلوم الوضعية والتكنولوجيا بعد أن ظلوا أسرى الروحانيات ردحًا طويلاً من الزمن، فضلا عن التأرجح والتردد بين الأخذ بالمنجزات المادية للحضارة الأوروبية ورفض الجانب الفكرى الذى تلازم مع الحضارة. على كل حال.. يقرر كاتبنا أن مصر لم تشهد نظاما إقطاعيا على الطريقة الأوروبية فى العصور الوسطى بسبب عدم الاستقرار السياسى، وكثرة حروب المماليك فيما بينهم، وانتقال «الإقطاعات العسكرية» من يد إلى يد بما حال دون تركز ثروة إقطاعية، فضلاً عن أن الأمير المقطع كان

يترك الفلاح يزرع أرضه وفقا لما يراه الفلاح، والأمير يكتفى بالحصول على الإيراد. كما لم يكن هناك عبيد للأرض، رغم وجود عبيد سود وبيض فى مصر آنذاك، لكنهم كانوا يعملون خدمًا فى منازل الأغنياء أو فى بعض الحرف، ورغم أن أبناء السلطان المملوكى كانوا يحتكرون القسم الأكبر من الإنتاج الزراعى ولاسيما تجارة الغلال والنقل المائى، لكن الانقلابات السياسية بين الفرق المملوكية كان يتبعها دائمًا مصادرات للاحتكارات.

وإذا كانت مصر لم تشهد نظاما إقطاعيا بالمعنى الاصطلاحى وطبقة أرستقراطية فى العصر المملوكى - التركى، فقد شهدت وفق قراءة كاتبنا، نظام رأسمالية الدولة حتى قدوم الحملة الفرنسية. وشواهد هذا عنده قيام الدولة ممثلة فى السلطان بالإنتاج الصناعى، وهو أمر جعل الحرفيين يعجزون عن المنافسة على الأقل فى الأسعار، لأن السلطان كان يستأثر بالمواد الخام دون مقابل اغتصابًا أو بسعر زهيد بالإكراه، فضلاً عن تمتع مستلزمات صناعات السلطان بالإعفاء من الرسوم، بل كثيرا ما أقدم السلاطين على إغلاق مصانع الحرفيين بالقوة تأمينًا لاحتكار الدولة لوسائل الإنتاج.

على أن فكرة وجود رأسمالية دولة فى العصر التركى تتوازى زمنيًا مع مرحلة رأسمالية الدولة التجارية فى أوروبا (القرون ١٦ - ١٨) المعروفة بالمركنتلية اصطلاحا والقول بهذا يؤكد أن **لويس عوض** ينظر إلى تاريخ مصر بالتمحور حول التاريخ الأوروبى معتمدا القياس الأرسطى بين المجتمعين. ذلك أن وجود رأسمالية دولة أيام الأتراك يعنى بالتبعية وجود بورجوازية شأن رأسمالية الدولة الأوروبية، إلا أن **لويس عوض** لايجد هذه البورجوازية لأن التجار فى مصر وأرباب الصناعات تحولوا إلى مجرد وكلاء لاحتكارات السلطان. ورغم أنهم كانوا يجمعون ثروات طائلة من الوساطة، إلا أنها سرعان ما تتبخر بفعل المصادرة التى كان السلطان يقدم عليها إذا ما عرف أن أحد هؤلاء التجار امتلأت خزائنه، فظلوا والحال كذلك أتباع السلطان دون أن تكون لهم إرادة مستقلة.

أما الصيغة التى خرج بها **لويس عوض** من حيرته فى تكييف الوضع الاقتصادى الاجتماعى فى مصر فى العصر التركى - المملوكى قوله بوجود رأسمالية دولة تضم تحت جناحها إقطاع بلا أرستقراطية !!.

ولامناص - عند **لويس عوض** - من اعتبار حملة بونابرت وما تلاها من اتصال مستمر بين مصر وأوروبا عاملا فاصلا فى تكوين الأفكار السياسية والاجتماعية الحديثة فى مصر وغيرها من البلاد العربية، ولاسيما فيما يتعلق بالمعتقدات السياسية والاجتماعية والثقافية وفيما يتصل بالعلاقة بين العلم والدين ومواجهة الفكر الدينى لمقومات الحضارة الحديثة بوجه عام، وأهم مظهر

لهذا الاتصال بعث القومية المصرية بإقناع المصريين بالثورة على المماليك ثم بالانفصال عن الباب العالى وإقامة حكومة مصرية، وبداية الفكرة الديمقراطية بالدعوة إلى المساواة أمام الله وأمام القانون، والعمل على إقامة حكومة نيابية من خلال الدواوين الاستشارية!!.

فلما خرجت الحملة الفرنسية من مصر، وتولى محمد على الحكم (١٨٠٥)، لم ير **لويس عوض** فى محمد على مؤسسا للدولة الحديثة خلافا لرأى كثير من المؤرخين المحليين والأجانب. ولم يجد فيه أكثر من «مملوك عظيم خرج من إطاره وتجاوز حجمه الطبيعى »، ولم يكن مستبدا مستنيرا شأن بعض الطغاة الذين حكموا العالم (بطرس الأكبر)، ولكنه كان مستبدا فقط، ذلك أن الدولة عند محمد على فوقية الطابع، قمتها من العنصر التركى، وقاعدتها من المصريين: ففى الجيش الجنود من المصريين والضباط من الأتراك، وفى الحياة المدنية كان المأمير من المصريين ومديرى المديريات من الأتراك. وبهذا أجهض محمد على «كل فاعلية حقيقية عند المصريين فى التطلع إلى الاستقلال أو الحكم الذاتى أو الحياة الدستورية».

ولقد اعتمد **لويس عوض** فى هذا على ما كتبه كلوت بك «لمحة عامة إلى مصر» من حيث أن محمد على اتبع خطة مدروسة للحيلولة دون وصول المصريين إلى مراكز القيادة. لأنهم - كما لاحظ كلوت بك - كانوا يحقدون على حكامهم الأتراك. ومن هنا ينتهى **لويس عوض** إلى أن بذرة العنصرية التى وضعها محمد على فى تولى وظائف الإدارة، تفسر مطالبة **احمد عرابى** فى ثورته (١٨٨١ - ١٨٨٢) بتسوية المصريين بالأتراك، والمساواة هنا تعنى المطالبة بالاستقلال.

غير أن **لويس عوض** لاينسب مظاهر الدولة الحديثة فى الفكر السياسى المصرى إلى الحملة الفرنسية إلا فى المجمل العام، ذلك أن **رفاعة الطهطاوى** لفت نظره عندما وصف الإمارة التى أقامها همام أمير قبيلة الهوارة فى الصعيد من المنيا إلى الشلال (١٧٣٦)، بأنها «جمهورية التزامية». وهذا معناه عند **لويس عوض** أن مصر عرفت نظامًا جمهوريًا قبل الثورة الفرنسية، ولكنه كان نظامًا «وسطًا بين الالتزام الإقطاعى، والتوكيل الديموقراطى، أو كأنه جمهورية تحافظ على بعض العلاقات الإقطاعية، أو هى نوع من الملكية الشعبية المنتخبة، أو رئيس جمهورية دائمة يتمتع بسلطات واسعة مستمدة من القاعدة الشعبية بالبيعة أو الاستفتاء أو الانتخاب». والقياس عنده فى هذا التوصيف نظام الطغاة الذى عرفته بلاد اليونان القديمة.

ونراه يشير إلى واقعة «دستورية!!..» قبل مجىء الحملة الفرنسية، حين فرضت الزعامات المصرية على الحكام المماليك فى ١٧٩٥ ميثاقا

مكتوبا يحدد الحقوق والواجبات بين الشعب والحكام. لكن هذه الحركة التى جعلت مصر على حافة ثورة شعبية، أجهضت بسبب «سذاجة الزعماء المصريين وبسبب مخاتلة الباشا والمماليك ومداورتهم لكسب الوقت». أما فيما يتعلق باتصال مصر بأفكار الحداثة أو بمجتمع الدولة الحديثة فى أوروبا، والدعوة لها فى مصر، فإن **لويس عوض** يتلمس هذا عند كل من **حسن العطار**، و**عبدالرحمن الجبرتى**، و**إسماعيل الخشاب**، و**رفاعة الطهطاوى**، و**احمد فارس الشياق** (دعائم عصر النهضة الفكرية فى مصر).، ويخلص من قراءة **الجبرتى** إلى أن المصريين قبلوا من بونابرت فلسفة الحكم الجديد النيابى!!، ولكنهم رفضوا مبدأ فصل الدين عن الدولة. ويخلص من قراءة **الطهطاوى** إلى أنه بشر بضرورة زلزلة الملكية المستبدة القائمة على الحق الإلهى والنظام الإقطاعى الارستقراطى بامتيازاته الطبقية وطغيانه المادى والروحى، وإعادة بناء المجتمع الإنسانى على أسس من الحرية والمساواة والإخاء أمام الله والقانون، وتعديل العقد الاجتماعى من عقد اذعان إلى عقد قائم على الإخاء بين الناس وعلى الاختيار الحر، وينتهى إلى أن **الطهطاوى** قد خرج من دراسته للمجتمع الأوروبى «بأن رجال الكهنوت وأتباعهم هم الذين يوطدون لحق الملوك بين مواطنيهم». ومن خلال هجوم **الطهطاوى** على نظرية «الكفاف» الاقتصادية التى تحول دون تراكم رأس المال اللازم للاستثمار، يخلص **لويس عوض** إلى القول بإن **رفاعة** اتصل بالتيارات الفكرية الثائرة على الليبرالية البورجوازية المطلقة، وأنه اطلع على المذاهب الاشتراكية المثالية التى كان القرن التاسع عشر يعج بها ويخرج من كتابات **احمد فارس الشديان** - بعد أن يسقط منها شطحاته الماجنة - بان الشدياق له فضل تلقيح الفكر العربى بفلسفة الاشتراكية المسيحية التى كانت سائدة فى انجلترا بين عامى ١٨٣٢ - ١٨٤٨.

على أن **لويس عوض** من خلال متابعة دقيقة ومتأنية لمثقفى القرن التاسع عشر الذين اتصلوا بالحداثة الأوروبية، يخرج بملاحظة جديرة بالتسجيل والاعتبار، وهى أن معظم المثقفين قبلوا التجدد بالمادة (أى منجزات الحضارة الأوروبية)، ورفضوا التجدد بالفكر. وهذا نوع من الصدع الحضارى أو التمزق الذى كثيرا ما يؤدى بالمجتمعات والأفراد فى عصور الانتقال.

ومن هذا كانت الإشكالية التى شغلت باله هى انعزال التيار الديموقراطى فى الحكم عن التيار القومى، وذلك بسبب قوة العوامل التى كانت لاتريد لمصر أن تخرج من إطار الحكم الثيوقراطى الذى عرفته. ونراه يراهن على الخلاص من المازق يتمثل فى امتزاج هذين التيارين، «فإذا ما امتزجا فى مجرى واحد تحولا إلى سيل عرم يكتسح كل ما امامه من معوقات استقلال البلاد وحكم الشعب»، وهو ما ظهر فيما بعد فى ثورات المصريين حتى يولية ١٩٥٢.

وبعد .. قد نختلف مع **لويس عوض** - ولا بأس فى ذلك - حول بعض تفسيراته للوقائع، وبعض توصيفه لمعالم السياسة فى مصر فيما يتعلق بالقول بوجود رأسمالية دولة الحكم المملوكى التركى، وتفسيره لجمهورية همام الالتزامية، والقول بأن ميثاق ١٧٩٥ أيام مراد بك كان صدى لإعلان الثورة الفرنسية (١٧٨٩) عن حقوق الإنسان، وتأكيده على إقامة الحملة الفرنسية لحكم برلمانى نيابى فى مصر، ووصفه محمد على باشا بالمستبد غير المستنير، وإجهاضه بعض نصوص **الجبرتى والطهطاوى والشدياق** لإثبات فرضياته، إلا أن ما أثاره **لويس عوض** مبكرا فى إشكالية الأصالة والحداثة فى مصر يفسر كثيرا من مظاهر تعطل التطور، ويؤكد أن وظيفة الحكم فى مصر على مدار التاريخ ثابتة، وأشكال المؤسسات التى تخدم الوظيفة هى فقط المتغيرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حامد أبو أحمد

لويس عوض

بلوتولاند و قصائدأخرى

أشار الدكتور **لويس عوض** فى الكلمة التى كتبها عام ١٩٨٨ عن ديوانه «بلوتولاند» وقصائد أخرى، إلى أنه نظم قصائد هذا الديوان فيما بين عامى ١٩٣٨ و١٩٤٠ عندما استقر به المقام فى جامعة كامبريدج، ثم عاد إلى مصر فى صيف العام الأخير ليبدأ التدريس فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة. وكانت عودة **لويس عوض** اضطرارية بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية. وذكر **لويس عوض** أيضا فى هذه الكلمة التى نشرت فى خاتمة الديوان فى الطبعة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩ انه بعد أن استقر به الحال فى مصر طبع ديوانه المذكور على الآلة الكاتبة من أصل وعدة نسخ ظلت ـ كما يقول ـ تتداول بين الأدباء الشبان من الجامعة وخارج الجامعة طوال مدة الحرب. وبانتهاء الحرب عام ١٩٤٥ قرر أن ينشر الديوان، ورأى أنه يحتاج إلى مقدمة تشرح أو تفسر منطقه المتمرد فكتب كلمة يسميها هو نفسه المانيفستو أو «البيان»، وكانت حكاية المانيفستو ـ كما هو شائع ومعروف ـ منتشرة فى الشعر العالمى فى تلك الفترة، استخدمها السيرياليون وأصحاب المدارس الطليعية لتوضيح مذاهبهم التى كانت شديدة التمرد على المدارس والاتجاهات السابقة، كما كانت تمثل «نقلات» أو «حودات» مهمة فى الشعر على المستوى العالمى. وبما أن **لويس عوض** كان يحس فى أعماقه أنه يستحدث مذهبا جديدا فى الشعر العربى يحمل كل خصائص التمرد والثورة فقد كتب هذا البيان تحت عنوان «حطموا عمود الشعر»، ثم طبع الديوان على نفقته الخاصة فى أوائل عام ١٩٤٧، وتكونت الطبعة من الف نسخة على ورق ساتينيه و ٢٥٠ نسخة على ورق ممتاز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و يذكـر **لويس عـوض** كذلك أنه لم يجد صعوبة فى توزيع الديوان، ولم يحـتج إلى مـوزع، لأن أصـدقـاءه وبعض المتحمسين من المثقفين الشبان للشعر الجديد كانوا يتكفلون بتوزيعه، وكما يقول هو نفسه: «كان كل منهم يتسلم منى عشر نسخ يبيعها أو يهديها لمعارفه، فلم يمر عام إلا وكنت قد استرددت أكثر ما أنفقت». وهذه المعلومة سوف نستفيد منها عندما نعود لنناقش الشروط الأربعة التى وضعتها **نازك الملائكة** ورأت أنها لابد أن تتوافر لكى نعتبر قصيدة ما أو قصائد هى بداية حركة الشعر الحر.

ولاشك أنى من خلال دراستى لديوان «بلوتولاند»، والبيان الذى صدر مع طبعة ١٩٤٧، والكلمة التى كتبها **لويس عوض** عام ١٩٨٨ لا أهدف إلى القول بريادة **لويس عوض** للشعر الحر، لأن هذا يتعارض مع الهدف الذى أسعى إليه، والرؤية العلمية التى أنطلق منها. ولهذا اختلفت من قبل مع مقولة ريادة **نازك الملائكة** لهذا الشعر(1). والرؤية العلمية التى أتبناها فى هذا البحث حول قضية الريادة فى الشعر الحر، وأرى أنها أكثر الرؤى توافقا مع طبيعة هذه القضية، تقوم على استقراء الظواهر الأدبية التى حدثت فى العالم العربى مع بدايات هذا القرن، وظلت تختمر فى ضمائر الأدباء، وتظهر فى إبداعاتهم عاما بعد عام وعقدا بعد عقد، إلى أن جاءت لحظة الانفجار النهائية فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. ومن ثم فإن الدرس الذى أقوم به الآن يستبعد أشياء ويؤكد على أشياء أخرى بديلة لها:

يستبعد القول بالإنجاز الفردى، بمعنى أن تنسب ريادة الشعر الحر إلى شخص بعينه، سواء كان هذا الشخص **نازك الملائكة** التى قررت ذلك بنفسها بشكل حاسم فى الطبعة الأولى من كتابها «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢، ثم حاولت أن تبرر هذا القول بوضع شروط للريادة فى مقدمة الطبعة الخامسة للكتاب عام ١٩٧٨ بعد أن عرفت أن هناك قصائد حرة معدودة - حسب قولها - ظهرت فى العالم العربى فى المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢. أو سواء كان شخصا آخر مثل **على أحمد باكثير** الذى قرر ريادته عدد من الباحثين منهم الدكتور **نذير العظمة** فى كتابه «مدخل إلى الشعر العربى الحديث» يستبعد هذا الدرس كذلك التفريق بين المدارس والمذاهب الشعرية قديمة كانت أو حديثة، لأننا ندرك الآن كم كان لهذا التفريق القائم على غير أساس علمى أو موضوعى من آثار مدمرة فى الذائقة العربية الحديثة: فالمحبون للشعر بمفهومه التراثى أو ما يسمونه بالعمودى يرفضون رفضا قاطعا أى قصيدة حديثة حتى ولو كانت تنسب لأحد عمالقة الشعر الحر، وكثير من الشعراء الحداثيين ونقادهم يرفضون كذلك رفضا قاطعا أى قصيدة موزونة مقفاة حتى وإن كانت لشاعر مازال يثير الاهتمام ويلفت أنظار الناس إلى الآن.

كما يستبعد هذا الدرس التوجهات الشوفونية والإقليمية الضيقة لأن الثقافة العربية فى النهاية ثقافة واحدة، ولهذا فإنه ما آن تطل النزعة الإقليمية البغيضة برأسها حتى تنحدر ولا يبقى منها شىء.

وبديلا عن هذه التوجهات المستبعدة سوف نقوم بدراسة المدارس والتيارات والإبداعات التى أسهمت على هذا النحو أو ذاك فى تمهيد التربة وجعلها صالحة لهذا

ARCHIVE

الغراس الجديد الممتع الذى انداحت مساحته لتشمل معظم الأقطار العربية فى نهاية الأربعينيات. ولاشك أن ديوان «بلوتولاند وقصائد أخرى» هو أحد الإبداعات المهمة التى كان لها دور كبير فى ظهور حركة الشعر الحر، ليس فقط بما يضم من قصائد (لأننا سوف نرى أن القصائد فيها ركاكة) بل كذلك بمقدمته المهمة «حطموا عمود الشعر» بل إن هذه المقدمة - فى نظرى - أهم من الشعر، لأن الشعر فى هذا الديوان يأخذ موقعه الريادى، ربما، من شكله العروضى فقط. ولهذا سوف أبدأ بدراسة هذه المقدمة، وأقارن بينها وبين الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨، ثم أعرج على أشعار الديوان المكتوبة - كما أسلفت - فيما بين عامى ٣٨ و ١٩٤٠. والتواريخ فى مثل هذه الدراسات مهمة لأنها تنطوى على دلالات قوية. وإذا كان الديوان قد نشر فى أوائل عام ١٩٤٧، فإن المقدمة تكون قد كتبت إما قبيل نشر الديوان أى فى أوائل العام المذكور، وإما فى العام السابق عليه، أو لعله كتبها بعد انتهاء الحرب العظمى الثانية مباشرة عندما قرر - حسبما ذكر لنا - أن ينشر الديوان. وعلى أية حال فإن تاريخ كتابة المقدمة، على الرغم من تأخره عن كتابة القصائد بما لا يقل عن سبع سنوات وذلك منذ البداية، أى من عام ١٩٣٨، إلا أنه ينبغى أن يكون مرتبطا بتاريخ البداية نفسه، لأن **لويس عوض** عندما كتب قصائده لم يكن مدفوعا بحس شعرى غامر ملك عليه أقطار نفسه، بل كان يريد أن يسجل تمرده على شىء رآه آسنا أو جامدا يحتاج إلى هزة قوية. ولاشك أن كل ما جاء فى هذه المقدمة كان حاضرا فى ذهنه حتى ولو لم يكتبه إلا بعد سنوات. ومن مميزات **لويس عوض**، التى تعد أحد الملامح المهمة فى شخصيته - أنه كان صريحا وشديد الصدق مع نفسه، وهذه للأسف ميزة نفتقدها كثيرا الآن بعد أن طغى الكذب والتزييف على كل شىء، ولهذا لم يتركنا نفترض الفروض ونخلص إلى النتائج، بل حدثنا بصراحة شديدة فى ختام مقدمته عن هدفه من كتابة هذه القصائد. ويحسن أن نقتطع هنا بعض الفقرات. يقول: «هذا مجمل ما فعله **لويس عوض** ومالم يفعله. وهو لم يقصد بنشر هذا الديوان أن يفتح فتحا، بل أن يخلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلى. وهو يعلم أنه نهب الشعراء على نطاق لم يسبق له مثيل، ونهب الألوان فى محطات السكة الحديدية، وفى الطبيعة، وفى عقل الإنسان، ونهب الروائح كذلك، ولكنه لا ينتظر من يقول له نهبت، فهو فى الحواشى يرد كل ما نهب إلى أصحابه من فرانسوافيون إلى تينوروس و عذره فى النهب أنه لم ينهب لنفسه وإنما نهب للشباب الحيارى .. الخ». ثم يقول بعد ذلك: «فمن أجل هؤلاء قال **لويس عوض** الشعر، وهو ليس بشاعر، وهو يعد بألا يكرر هذه الغلطة ولو نفى فى بلاد الخيال. ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، فقد انقطع عنه الوحى منذ أن عاد إلى مصر فى الخامسة والعشرين..الخ». إذن فقد كان الهدف الأساسى عند **لويس عوض** هو خلق دوامة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلى، ولهذا كتب هذه القصائد، وفى سبيل ذلك لم يتردد فى أن ينهب الشعراء وأن يرد النهب إلى أصحابه. فالقصائد مكتوبة تمثيلا لهدف، وانطلاقا من فكرة محددة تتمرد على الجمود والتخلف والأسن، وتريد إعطاء الحياة دفعة جديدة وقوية. ومن ثم فإن تأخر **لويس عوض** فى كتابة المقدمة ليس له أهمية لأنها كانت موجودة فى ذهنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومسيطرة عليه سيطرة تامة، ومن هنا دفعته إلى كتابة القصائد، على الرغم من إحساسه الداخلي بأنه ليس شاعرا.

وعلى أية حال فإن مسألة ظهور العمل بعد فترة طويلة من اختماره في الذهن تعد من المسائل الشائعة في الأدب. فقد حدثنا الكاتب الكولومبي العالمي **جابرييل جارثيا ماركيز** في حواراته مع **بلينيو ميندوثا** وحوارات أخرى أن رواية «خريف البطريرك» (وهي رواية عن الدكتاتور في أمريكا اللاتينية) التي ظهرت عام ١٩٧٥ كانت مختمرة في ذهنه قبل رواية «مائة عام من العزلة» التي ظهرت عام ١٩٦٧، وأنه أعد نفسه كثيرا للكتابة عن البطريرك لكن الفكرة أو الاستعداد ظل يتأجل إلى أن ظهرت في التاريخ المذكور. ولاشك أن الأمور في الأدب تختلف عن أمور الحياة العادية، ولهذا يمكن للأديب أن ينشد عالما مثاليا أو طوباويا على حين تخلو الحياة من ذلك، كما أن الظواهر في الأدب تظل تختمر في ذهن الأديب أو عدد من الأدباء إلى أن تتاح لها الظروف فتظهر على السطح، ومن هنا تزامن في أمريكا اللاتينية ظهور عدد كبير من الروايات عن الدكتاتورية، بل إنهم في فترة من الفترات فكروا في كتابة عمل واحد يجسد صور الدكتاتور اللاتيني الأمريكي. وبناء على ما سبق سوف نتعامل مع مقدمة ديوان بلوتولاند وكأنها مكتوبة في نفس السنوات التي كتبت فيها القصائد. وحتى لو استبعدنا هذه الرغبة وتعاملنا معها على أنها مكتوبة بعد عام ١٩٤٥ وقبل أوائل عام ١٩٤٧ فلن يغير هذا من السياق الموضوعي شيئا، لأن الفكرة الأساسية التي تقوم عليها هي فكرة التمرد، وهذه الفكرة موجودة في القصائد نفسها، ثم إنها كانت ملمحا تميزت به شخصية **لويس عوض** طوال حياته، فكم أثار من معارك وكم تحمل من اتهامات، وكم أثار من جدل، وفي كل مرة كان يخرج أشد صلابة مما دخل، وأكثر استعدادا للدخول في معركة أخرى يحاول بها تحريك المياه الراكدة، وضخ الدماء في الأوردة أو الشرايين المتصلبة.

حطموا عمود الشعر

هذا هو العنوان الذي وضعه **لويس عوض** للمقدمة، أو قل إنه هو الشعار الذي أطلقه. وقد بدأها بقوله إن الشعر العربي مات عام ١٩٣٢ بموت **أحمد شوقي**، وشعائر الدفن قام بها **أبو القاسم الشابي** و**إيليا أبو ماضي** و **طه المهندس** و **محمود حسن إسماعيل** و **عبد الرحمن الخميسي** و **علي باكثير** و**صالح جودت** وصاحب هذا الكتاب (أي مؤلفه **لويس عوض**). ولاشك أن **لويس عوض**، بهذه الكلمات يعلن بشكل حاسم وقاطع انتهاء مرحلة طويلة من الشعر العربي وبداية مرحلة جديدة، يحدد أبطالها. لا أدرى لماذا لم تؤخذ كلمات **لويس عوض** مأخذ الجد، على عكس ما حدث تماما مع **نازك الملائكة** التي أعلنت أن أول قصيدة حرة الوزن هي قصيدتها «الكوليرا» التي نشرت في بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد في أول كانون الأول عام ١٩٤٧. وإذا كانت قصيدة **نازك** من الشعر الحر فإن ديوان «بلوتولاند» مليء بالشعر الحر، وكذلك دواوين الشعراء الذين ذكرهم **لويس عوض**، وعلى الأخص **محمود حسن إسماعيل، وعلي باكثير**، فيها قصائد حرة. فلماذا حصل إعلان **نازك** على أصداء واسعة على حين ظلت كلمات **لويس عوض** خافتة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحيح انه حدثت استدراكات كثيرة على كلام **نازك**، وهى نفسها شاركت - كما رأينا - فى هذه الاستدراكات فى مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها عام ١٩٧٨. لكن هذا لم ينقذ كلام **لويس عوض** من المصير الخافت الذى اندرج فيه.

ولعلنا الآن بعد مرور أكثر من خمسين عاما على ظهور كلام **لويس عوض** وأكثر من خمسة وثلاثين عاما على ظهور كلام **نازك** (لا ننسى أن الطبعة الأولى من كتابها صدرت عام ١٩٦٢) نتلمس بعض الأسباب التى أدت إلى الوضع السالف الذكر: وأول الأسباب - فى رأيى - هو صراحة **لويس عوض** وتواضعه الشديد ولهذا نجده يقول بعد إعلانه المذكور مباشرة: «ومهما قيل فى الآخرين (يقصد الشعراء الذين ورد ذكرهم) فلـ**لويس عوض** دلالة واضحة: فإما أن الشعر قد مات، وهو بعيد، وإما أن الشعر العربى قد مات أو انكسر عموده على أقل تقدير، وهو محتمل. وأنا استبعد موت الشعر لسببين: أولهما أنى أعلم علما أكيدا بأن **لويس عوض** ليس بشاعر، فإذا كان شعره ميتا فمحال أن نأخذ الشعر بجريرته. وثانيهما أنى أعلم علما أكيدا. بأن جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيل **شوقى**. فجيلنا معذب، وجيلنا ثائر، وجيلنا عاش فى الأرض الخراب التى انجلت عنها الحريان ورقص حول شجرة الصبار. وجيلنا لم يولد بباب أحد، وجيلنا يقرأ **فاليرى و ت.س. إليوت ولا يقرأ البحترى وأبا تمام**..الخ». ومن الواضح هنا أن **لويس عوض** بعد أن وضع نفسه ضمن الشعراء المجددين عاد فأخرجها من بينهم لإحساسه الصادق بأنه ليس شاعرا وأن كتابه هذا ما هو إلا ثورة على وضع رآه آسنا، وإذا كان قد أضاف اسمه إلى الشعراء الذين حطموا عمود الشعر فإنه فعل ذلك رغبة فى مساندتهم وتعضيدهم وما القصائد التى كتبها، على الرغم من إحساسه بقلة جدواها فى مجال الشعر، إلا نوع من الاشتراك فى تلك الحملة الداعية إلى تحطيم عمود الشعر. يضاف إلى ذلك شىء مهم جدا يدخل بنا إلى السبب الثانى وهو أن **لويس عوض** لم يكن يؤمن بما أسميناه بالإنجاز الفردى، وإذا كنا نعيش فى عالم الفرد فيه هو الأساس على حين لا تعطى أية أهمية للمجموع أو للعمل الجماعى فلاشك أن كلام **لويس عوض** لم يكن مؤهلا لأن يلقى أى صدى، لأنه عندما تكلم عن ريادته لهذا الشعر وضع نفسه فى آخر قائمة تضم آخرين، ثم عاد بتواضع شديد ورفع نفسه منها. وأذكر، فى هذا الصدد، أن أحد النقاد العرب المعاصرين قال عن نص نقدى كتبه: «هذا النص النقدى ببساطة ودون تواضع، واسمح لى أنا لا أحب التواضع لأنه ليس فضيلة فى عالمنا الزائف اليوم، اسمح لى أن أقول إنه (أى النص) لا مثيل له فى العالم. وليقتبسنى الناس ويقولوا: هذا أكبر المغرورين، وحين يجدون نصا شبيها له فى العالم سأقول أنا مخطئ ولم أكن على حق»(٢). ومن العجيب أن ثقافتنا العربية خلال الثلاثين عاما الأخيرة قد عانت أشد المعاناة من المتبجحين الذين فرضوا أنفسهم على الساحة بمنطق العجرفة والادعاء والشللية، وذلك بعد أن خلت هذه الساحة من روادها العظام الذين مهدوا للثقافة الحديثة بتمردهم الخلاق، ونفوسهم الطيبة، وروحهم المتواضعة، من أمثال **رفاعة الطهطاوى، وعلى مبارك، وجمال الدين الأفغانى، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبى، ولطفى السيد، والعقاد، وطه حسين،**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولويس عوض وسواهم. وجاء جيل الثلاثين عاما الأخيرة ليقول لنا: «إن الزمن لم يعد زمن القبول بالرقع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام منجزات عصر النهضة العربية.. الخ»(٣) وهكذا تحولت كل أعمال العمالقة، على امتداد مائة عام في ثقافتنا العربية الحديثة إلى رقع صغيرة!! فهل هناك ادعاء أكثر من هذا؟ وبالطبع فإنه في إطار هذه الثقافة التي تقبل الادعاء والتبجح - كما ثبت ذلك على امتداد العقود السابقة - من السهل جدا الا يؤخذ كلام المتواضعين مأخذ الجد. وهذا ما حدث لكتاب لويس عوض، مع أنه كان في استطاعته أن يملأ الساحة ضجيجا بأهمية شعره وقوته، وكان من الممكن أن يجد كثيرين يؤيدون دعوته إلى الريادة خاصة وأنها سابقة بحوالي عشر سنوات على ظهور الشعر الحر في العراق. لكنه آثر الصدق مع النفس، وقال إنه ليس بشاعر، وإن هذا الشعر المنثور في ديوان «بلوتولاند» شعر ركيك وقد توقف صاحبه عن كتابة الشعر بعد كتابته. وأكثر من ذلك فإن لويس عوض في الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨ لم يذكر كلمة تؤيد الذين قالوا بأن ديوان بلوتولاند هو بداية الشعر الحر، بل عرج على هذه الأقوال بسرعة قائلا: «وفي الثلاثين سنة الأخيرة اهتم بعض مؤرخي الأدب في أبحاثهم العلمية أو في دراستهم النقدية أن يؤصلوا بدايات العروض الجديد، فمنهم من نسب ريادة الحركة إلى نازك الملائكة أو السياب أو أدونيس، ومنهم من نسبها إلى «بلوتولاند» الذي كان في أيدي أكثر المثقفين منذ الأربعينيات». ثم نقض لويس عوض كل هذه الأقوال، مقدما المثل من نفسه، قائلا: «وأنا شخصيا لا أعرف إلى أي مدى استفاد غيري من تجربتي، وإن كنت أحس بأن صلاح عبد الصبور قد قارف الشعر القصصي في «شنق زهران» متأثرا بقالب «البالاد» الذي جربته في «بلوتولاند»، وأن صلاح جاهين قد نقل عن قالب السونيته الذي كان يفضل أن يسميها «سوناتا»، وهكذا. ولكني لا أومن بجدوى هذه المباهلات، لأن حركات الكشف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مغامرين، وإنما هي تعبير عن قلق جغرافي وإنساني كبير يصيب بعض المجتمعات في أزمنة التحولات الكبرى. ولولا أن جيلا بأكمله أو أجيالا بأكملها في مختلف أرجاء العالم العربي كانت مصابة بهذا القلق العروضي منذ موت شوقي، لما أثمرت حركة تحرير العروض كل هذه الروائع التي جددت نضارة الشعر العربي بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٧٠ ولظلت مجرد مغامرات شخصية لا تتجاوز اجتهادات أصحابها» (ص ١٤٦).

إذن فالرجل لم يسع إلى دعم ريادته، ولم يقف إلى جانب من قالوا بها ولم يكن هذا منه موقفا غير واع أو جاء مصادفة، بل إنه كان على وعي كبير بهذه المسألة منذ أن كتب شعره، ومنذ أن كتب مقدمته، وظل مقتنعا بها طول حياته، فقد كان يؤمن بأن حركات الكشف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات لأفراد مغامرين. ولو أن لويس عوض كان على شاكلة كثيرين ممن نراهم الآن، لقام بتزييف وعيه نفسه، واصطنع لنفسه جماعة أو شلة تقول بريادته وتذيع ذلك على الملأ في كل أجهزة الإعلام وما كان أسهل ذلك بالنسبة له!! فقد كان ملء السمع والبصر. ولكن لويس عوض كان مثقفا حقيقيا، يتمسك بالحقائق التي يؤمن بها أكثر من تمسكه بمجده الشخصي، وللأسف فإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجد الشخصى الآن صار هو الحقيقة التى ليس بعدها حقيقة عند غالبية المثقفين، وهم يسعون إليه بشتى الطرق متصورين أنهم بذلك يمكن أن يتصدروا الساحة ويعيشو زمن الخلد ـ وهو حلم مشروع لدى الناس جميعا، وكان الشاعر الفيلسوف الإسبانى «**أونامونو**» من أشد الناس كلفا بذلك ـ ولكن الخلود لا يأتى أبدا من تزييف الحقائق، على حين سوف يظل أمثال **لويس عوض** مصابيح مضيئة أبد الدهر.

نعود إلى الأسباب لنقول إن موقف **لويس عوض** نفسه كان أحد الأسباب التى أدت إلى خفوت وضعه الريادى، لكن هذا السبب نفسه هو الذى يجعلنا نحتفى بلويس عوض كل الاحتفاء، ونقول إنه بحسه المرهف، ووعيه الصادق وصدقه مع نفسه وصل إلى ما يتصور الباحثون أمثالى الآن أنهم وصلوا إليه بعد التقدم المذهل الذى حدث فى نظريات الأدب ودراساته خلال العقود الأخيرة، وبالتحديد منذ بداية الخمسينيات حتى الآن فى الثقافة العالمية، والتى نقلت إلينا بعض إبداعاتها متأخرة أو مشوهة، لكنها الآن ثقافة مطروحة بقوة ولا تحتاج إلا إلى الإلمام بلغة أوروبية حديثة. وعندما اختمرت فى ذهنى فكرة هذا البحث ـ إعادة النظر فى ريادة الشعر الحر ـ لم أكن قد قرأت ديوان بلوتولاند ، ثم كانت المفاجأة الكبرى لى، عندما قرأت الديوان ومقدمته والكلمة الأخيرة، اكتشافى أن **لويس عوض** قد قال بمثل ما أقول به.

ومن ثم تصير كتابتى منذ الآن مجرد تطوير لما قال به **لويس عوض** منذ منتصف الأربعينيات ضمنا ومنذ أواخر الثمانينيات صراحة.

تطرف فى الدعوة

ومما يميز مقدمة «حطموا عمود الشعر» أنها كانت متطرفة فى الدعوة إلى التحطيم. وقد استشهد **لويس عوض** أو قل استند فى دعوته إلى أحداث ماضية شبيهة. ولهذا قال: «وحقيقة الحال أن عمود الشعر العربى لم ينكسر فى جيلنا، وإنما انكسر فى القرن العاشر الميلادى: كسره الأندلسيون. وحقيقة الحال أن الشعر العربى لم يمت فى جيلنا وإنما مات فى القرن السابع الميلادى: قتله المصريون. وأصدق من هذا أن يقال إن الشعر العربى فى مصر لم يمت لأنه لم يولد قط بها» (ص١٠). ويقصد بكسر الأندلسيين لعمود الشعر ما أبدعوه فى مجال الموشحات والأزجال، وإن كان الأندلسيون ـ حسب رأيه ـ قد كسروا عمود الشعر لم يكسروا عمود اللغة. أما المصريون فقد كسروا عمود الشعر وعمود اللغة معا، لأن الشعر العربى منذ أن دخل مصر فى القرن السابع الميلادى عاش فيها غريبا، ولهذا فإن مصر ـ فى رأى الدكتور **لويس عوض** ـ عجزت عن إنجاب شاعر عربى واحد له خطره بين القرن السابع والقرن العشرين. أى أنها ظلت أكثر من ألف عام بدون شاعر حقيقى. أما ما قيل عن مدرسة الشعر المصرى المكونة من أمثال **البهاء زهير، والقاضى الفاضل وابن نباتة وابن مطروح**، فهم لا يزيدون فى نظر الدكتور **عوض** عن كونهم صعاليك الشعراء، وكلمة الصعاليك هنا تعنى مفهومها الدارج لا مفهومها الأدبى المعروف عند **الشنفرى** وغيره. بل إن الدكتور **لويس عوض** زاد فى تطرفه فاستخدم هذا الحكم. الذى قرره دليلا على حكم آخر قرره أيضا بشكل متعسف وهو «أن المصريين لم يمثلوا اللغة العربية القرشية كما يمثل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكائن العضوى غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية ولكنها تختلف عن العربية القحة فى ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها. وقد أنتجوا فى هذه اللغة الشعبية التى اصطنعوها أدبا شعبيا لا بأس به فيه شعر كثير وفيه نثر كثير.. الخ».

وزاد **لويس عوض**: «ونحن نعيش فى مجتمع آسن، أحدث شىء فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة. فالعفن فى عقولنا، وفى حواسنا، وفى كتبنا، وعلى الجدران، وفى الهواء عفن، والنيل ذاته قد تعفن منذ كفت إيزيس عن البكاء من أجل أوزوريس. فنحن أحوج ما نكون إلى التجربة، وخلاصنا لن يكون إلا بالثورة الدائمة» (ص١٥).

هذ ه، باختصار، هى الخطوط الرئيسية فى مقدمة لويس عوض، لأن ما سوف يأتى بعد ذلك مباشرة عبارة عن تقسيم لقصائد الديوان، وهو موضوع سنلم به فيما بعد، إلى أن يصل إلى ما ذكرناه من قبل عن قصده من نشر الديوان، وعن نهبه للشعراء ورده كل ما نهب إلى أصحابه، وتأكيده أنه ليس بشاعر وأنه يعد بألا يكرر هذه الغلطة. وتختم المقدمة بأنه لو أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، لأن **كارل ماركس** أجهز عليه ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لونا واحدا هو اللون الأحمر، «حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنما شب فى الكون حريق هائل، وهو راض بأن يعيش فى هذا الحريق. فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر إلا فى الحرية الحمراء» (ص٢٧).

ولاشك أن التطرف الواضح فى هذه المقدمة، إضافة إلى ركاكة الشعر وأشياء أخرى ذكرناها، كان لابد أن تلقى بظلال كثيفة على ديوان بلوتولاند. ويبدو أن الأحداث، بعد صدور الديوان، لم تعط **لويس عوض** فرصة لإعادة النظر فيما ورد فى المقدمة ـ على نحو ما سوف يفعل بعد ذلك بنصف قرن ـ. فضلا عن اقتناعه بأنه ليس بشاعر ومن ثم انغمس فى قضايا ومعارك فكرية، وخاصة خلال عقد الستينيات، وهذه القضايا والمعارك سوف تمنح الديوان فرصة للظهور مرة أخرى، من خلال الزاوية بأفكار **لويس عوض** وآرائه المتطرفة.

ثم جاءت فرصة طبع الديوان، للمرة الثانية، عن طريق الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩، فكتب **لويس عوض** فى أواخر حياته كلمة، وضعت فى آخر الكتاب، يحكى فيها ظهور الديوان للمرة الأولى فى أوائل عام ١٩٤٧. وقد سبق أن توقفنا عند التواريخ التى حددها لكتابة القصائد، وقراره بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بطبع الديوان، وكتابة مقدمة «حطموا عمود الشعر» والآن نستكمل الخطوط الرئيسية الأخرى لهذه الكلمة، لأنها تلقى الأضواء على بعض ما ورد فى المقدمة، ثم إنها تعكس قدرة **لويس عوض** على مراجعة نفسه وإعادة النظر فى أفكاره، لكن المراجعة وإعادة النظر عند **لويس** لا تكون بالمفهوم الساذج، بل إنها تصير نوعا من المفارقة العميقة، على نحو ما تعكسه السطور التالية. يقول **لويس عوض**: «وكثيرا ما سألنى السائلون: ترى هل عدلت موقفك من قضية الشعر واللغة بعد خمسين عاما من مشاهدة التجربة على الطبيعة؟ وكنت دائما أجيب فى شىء من الحسرة: كلا، بل لقد أثبتت الأيام صحة آرائى. تسأل: ولماذا الحسرة؟ وأقول لأن الإنسان الذى لا تتغير بعض آرائه عبر خمسين عاما غالبا ما يكون إنسانا جامدا لا أمل فيه، وهى علامة سيئة» (ص١٤٧).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويحكى لنا لويس عوض أن ديوان «بلوتولاند» عند صدوره عام ١٩٤٧ قوبل من الصحافة بصمت شامل، باستثناء مقال طويل شجاع كتبه الدكتور حسين مؤنس فى جريدة البلاغ يحيى فيه الديوان تحية غير ممنوعة بسبب دعوته إلى التجريب . ثم كان صلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد من أكثر أدباء جيل الثورة تجاوبا مع الديوان: الأول مع دعوة العروض الجديد، والثانى مع دعوة الاهتمام بالأدب الشعبى. ويذكر لويس عوض أنه على الرغم من هذا الصمت كان الديوان معروفا بالسمعة على الأقل لأكثر الأدباء المصريين بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٦٧ ولبعض الأدباء العرب: وكان طه حسين قد حفظ أبياتا منه عام ١٩٤٧، أما العقاد فكان رأيه فيه، غالبا، لا يسر. ويقول لويس عوض: «ورغم الطبيعة البركانية لهذا الديوان فربما كان أصدق وصف لتأثيره أنه كان شبيهاً بتأثير المياه الجوفية، تنحر وتزلزل دون أن ترى». أما أول هجوم علنى على الديوان فقد جاء فى كتاب جلال كشك عن «الغزو الفكرى»، ثم فى مقالات محمود شاكر التى جمعت بعد ذلك فى كتابه «أباطيل وأسمار»، واندرج ذلك ضمن الحملات التى كانت موجهة فى تلك الفترة ضد لويس عوض، ورسمت صورة له تتمثل فى أنه صبى المبشرين الذى دربه الاستعمار لإفساد العروبة وتشويه الإسلام وتخريب التراث القومى.

ويبرر لويس عوض الحدة والتطرف الواضحين فى مقدمة بلوتولاند بأنها كتبت فى درجة حرارة مرتفعة، لأنها كتبت فى مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده والدعوة لخروج الجديد من القديم. ولذا فهى وثيقة تاريخية - هكذا يقول - بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها، وبغض النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (١٩٤٥ - ١٩٥٢) المشبع بالثورة والتحدى فى الأدب والفن والفكر الفلسفى، والسياسة والاقتصاد، والقيمة الاجتماعية والأخلاقية. وبعد أن يشرح بعض الأوضاع التى كانت سائدة وأدت إلى وقوع عدد كبير من الاغتيالات يقول إن هذا هو معنى تلك الخاتمة الدامية فى مقدمة «بلوتولاند» التى نشرت غلالة حمراء على كل شىء فى الطبيعة والحياة وفقا لقوانين الصراع كما نجدها فى كارل ماركس وعند مشعلى الحروب وقادة الثورات. وكان لويس عوض فى آخر أيامه يعتذر عن ذلك الجو الأحمر الذى اصطنعه فى ختام مقدمته، ويجد له تفسيرا فى الظروف المحيطة به آنذاك. ولعل لويس عوض عندما كتب كلمته عام ١٩٨٨ لم يكن قد عاين بشاعة الرأسماليين، بل هذا هو وضعه الحقيقى بدون ظنون أو احتمالات، لأن الاتحاد السوفيتى فى ذلك الوقت كان يترنح استعدادا للسقوط، ولم تكن الرأسمالية قد أحكمت قبضتها على العالم. بهذا الوضع البشع الذى نراه الآن. ولذا أنا واثق أن لويس عوض لو عاش إلى هذه اللحظة لما اعتذر عن الجو الأحمر فى ختام مقدمته. ففقراء العالم الآن لا يساقون سوق العبيد، بل «يساقون إلى الموت وهم ينظرون» كما تقول الآية القرآنية الكريمة. ويقول لويس عوض إننا لكى نتمثل الجو الذى كتبت فيه مقدمة «بلوتولاند» فمن النافع أن نذكر أن عامى ٤٦ - ١٩٤٧ هى الفترة التى كتبت فيها روايته «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح». ولا ينسى لويس عوض أن يشير إلى التطور الذى حدث للشعر الحر فى العراق والشام، ثم يعرج على مصر قائلا: «وفى مصر كان عبد الرحمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشرقاوى أول المتمردين **بقصيدته** «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» التى أردفها عبر عشرين عاما بمسرحياته الشعرية، وتلاه **صلاح عبد الصبور، وأحمد حجازى، وأمل دنقل، ومحمد أبو سنة، وعفيفى مطر**» (ص١٤٥) ثم إن **لويس عوض** يعود ليعتذر مرة أخرى عن الدعوات المتطرفة التى وردت فى مقدمته، وفى دعوته إلى استخدام العامية بدلا من اللغة الفصحى، فيقول: «وحين أعيد قراءة ما كتبت منذ خمسين عاما أحس بأنى كنت أطلب من اللغة العربية، بل والعامية، أكثر مما تتحمل. فالتوسع فى استخدام الإشارات الكلاسيكية، والألفاظ الأعجمية يضفى جوا من الاغتراب على الديوان» (ص١٤٧). ونحن عندما نتناول قصائد الديوان سوف نجد أن معظمها قد ناء بالألفاظ الأعجمية والمعارف أو الإشارات الكلاسيكية، ولكن هذا التوجه فى ذلك الوقت كان يمثل عنصرا مهما داخل الهدف الذى سعى إليه **لويس عوض**. فلم تكن الدعوة تقتصر على تحطيم العروض، أو إزاحة اللغة العربية فقط، بل كانت تستهدف دخولنا بقوة ودون تردد ضمن ثقافة أوروبا بجناحيها القديمين: الإغريقية واللاتينية. كانت الدعوة لاشك شديدة التطرف،لكن من حسن الحظ أن **لويس عوض** ترك لنا هذه الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨، لتضاف إلى رصيده الذى نعرفه: ذلك أنه كان متمردا، شديد التمرد، وكان يتمتع بجراة شديدة وجسارة لامثيل لهما، لكنه فى الوقت نفسه كان مخلصا، وصادقا مع نفسه ووطنه وهو نمط فذ من المثقفين الذين يندر وجودهم الآن. ولاشك أن جسارة **لويس عوض** وتمرده قد جلبا له مشاكل كثيرة أثناء حياته، واتهم - كما رأينا - بأنه صبى المبشرين، وهادم اللغة والثقافة العربية، ولكن الذى يقرؤه بإمعان ودقة يدرك كم كان هذا المثقف الفذ متمردا ضد الفقر والظلم والخلل الاجتماعى، وكم كان ثائرا على الجمود والعفن، وكيف كان يتطلع إلى مستقبل أفضل يتمتع فيه الإنسان العربى بحريته وكرامته، ويكون مؤهلا لصنع حضارة تجعله يقف فى صف الحضارة الإنسانية العالمية. وللأسف فإن المتمردين فى عالمنا العربى الساكن الجامد تنوشهم السهام من كل جانب. ولما كانت الوسائل قد تطورت بشكل مذهل فإن متمردى اليوم يكفى أن يقابلوا بتعتيم إعلامى محكم. ونحمد الله أن **لويس عوض** وأمثاله من مثقفينا العظام ظهروا فى وقت غير هذا الوقت الذى نعيشه.

قصائد الديوان

قدم **لويس عوض** فى ديوان «بلوتولاند» تسع تجارب عرض لها بالتفصيل فى مقدمة «حطموا عمود الشعر». ومن ثم فإننا سوف نشير إليها هنا فقط، وإن كنا يمكن أن نتوقف قليلا عند الخلفيات التى كان لها تأثير قوى عند **لويس عوض** لدى صياغة بعض منها، مثل التجربة العامية فى الديوان، وهى تحتل مساحة واسعة فيه، وذلك لأن كل السونيتات (وعددها تسع، من صفحة ٨٧ إلى نهاية القصائد بصفحة ١٢٧) مكتوبة بالعامية المصرية. والذى دفع **لويس عوض** إلى كتابة هذه القصائد الكثيرة العامية فكرة ملكت زمام نفسه وطغت على تفكيره وهى ما يتعلق باللغات الأوروبية الحديثة وانبثاقها عن اللاتينية ولغات أخرى. فهناك حوالى سبع لغات أوروبية تعرف باسم «اللغات اللاتينية الجديدة» هى الفرنسية، والإيطالية، والإسبانية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبرتغالية، والرومانية، والجليقية والقطلانية، وهذه اللغات كانت فى العصر الوسيط لهجات يطلق عليها اسم اللهجات الرومانثية Los Romances، وقد تشكلت بوصفها لغات قائمة بذاتها مع بدايات عصر النهضة فى إيطاليا. وفيما يتصل باللغة الإسبانية (واسمها الأصلى اللغة القشتالية El Castellano نسبة إلى منطقة قشتالة فى وسط شبه الجزيرة الأيبيرية) نراها، حسبما درس ذلك بعمق وتفصيل العلامة **رامون مينينديث بيدال**، قد تشكلت من لغات أربع أو خمس هى اللاتينية الفصحى، واللاتينية العامية، واللغة اليونانية، واللغة العربية، واللغة الإيطالية، لأن عصر النهضة فى إيطاليا كان سابقا على كل عصور النهضة فى باقى البلدان الأوروبية. وقد درس **لويس عوض** هذه المسألة بعمق، وهى من الدروس المقررة فى مادة فقه اللغة فى الجامعات الأوروبية، ويبدو أنه كان متأثرا بها تأثرا شديدا. ولهذا نجده يقول فى مقدمته المذكورة: «واسترعى انتباهه أن البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها المنحطة الإيطالية أقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة ولهجتها المصرية من حيث المورفولوجيا والفونطيقا والنحو والصرف فضلا عن المفردات، فعجب لإصرار المصريين على اللغة المقدسة. وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل هذا الديوان» (ص ١٥). ولم يكتف **لويس عوض** بالقصائد العامية الكثيرة التى كتبها، بل إنه يحدثنا أنه قد عاهد الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة مدسمر فى خلوة مشهودة بين أشجار الدردار عند الشلال بكامبريدج ألا يخط كلمة واحدة إلا باللغة المصرية. وقد بر بعهده فى العام الأول بعد عودته، فكتب شيئا بالمصرية سماه «مذكرات طالب بعثة»، ولكنه استسلم بعد ذلك وخان العهد. فلتغفر له الثلوج الطاهرة التى لم تدنسها حتى أقدام البشر (انظر صفحة ١٧). ويذكر **لويس عوض** أنه عندما حدث أصدقاءه فى انجلترا وفرنسا، وكانوا من دارسى الرياضة والاقتصاد والكيمياء، بخلاصة تفكيره حول استخدام اللغة العامية فى الكتابة وجد منهم إعراضا رقيقا مؤدبا، وعندما عاد إلى مصر عام ١٩٤٠ وجاهر برأيه لم يصادف إعراضا فقط بل صادف غلظة فى الجدل توشك أن تكون زجرا ورأى فى العيون استنكارا وعجبا فازداد عجبه، ولكن سرعان ما أفهمه بعض أصدقائه أن المسألة حساسة لأنها تتصل بالدين رأسا. وهنا يحاول **لويس عوض** أن يقدم براهين مما حدث فى أوروبا تدل على أن التحول من اللغة اللاتينية إلى اللغات الرومانثية لم يصب الكتب المقدسة بسوء. وعلى أية حال فقد أثبتت الأيام للدكتور **لويس عوض** أن صعوبة المسألة لا تتأتى من صلتها بالدين بل من أشياء أخرى تختص بطبيعة اللغة العربية نفسها واختلاف لهجاتها عن اللهجات الأوروبية التى تطورت إلى لغات، فضلا عن أمور أخرى كثيرة، ولهذا نجده فى الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨ يقول إنه كان يطلب من اللغة العربية، بل والعامية، أكثر مما تتحمل.

هذا عن التجربة العامية فى الديوان، والتى وضعها المؤلف تحت رقم ١. التجربة الثانية عن إدخال القصة فى الشعر. التجربة الثالثة عن استخدام «البالاد» وهو نوع من الشعر القصصى القصير، الذى ينقل قصة صغيرة أو حادثة ذات مغزى. التجربة الرابعة عن استخدام السونيت. التجربة الخامسة محاولة إدخال وزن جديد (فاعلن فاعلن فاعلن الخ) . التجربة السادسة كسر رقبة البلاغة من خلال الإحساس الأجنبى باللغة. التجربة

السابعة الصراع الدائم مع اللغة أو تمزيقها . التجربة الثامنة ما أسماه خاصة الجريان Enjambement أى تسلسل المعنى فى أكثر من بيت. ويقول **لويس عوض** إن هذه الخاصية لا وجود لها فى الشعر العربى الذى توارث الشعراء فيه وحدة البيت. وهذه المعلومة غير صحيحة لأنه قد ثبت أن «التدوير»، وهو المصطلح العربى المقابل لما أسماه د. **لويس عوض** الجريان، كان موجودا فى الشعر العربى القديم. التجربة التاسعة فى الشعر المنثور. والشعر المنثور كان فى ذلك الوقت معروفا على نطاق واسع فى أوروبا، منذ أن بدأ الرمزيون استخدامه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

هذه هى التجارب التسع التى يتضمنها ديوان «بلوتولاند» وقد شرحها **لويس عوض** بالتفصيل فى مقدمته لمن يريد الرجوع إليها، لأن ما يهمنى الآن هو التركيز على عدد من الظواهر الأخرى:

وأولى هذه الظواهر هى تحميل النص أكثر مما يحتمل بإشارات كلاسيكية وألفاظ أعجمية غريبة على القارئ المثقف، فما بالك بالقارئ العادى. ولنأخذ، على سبيل المثال الأبيات الأولى من قصيدة «الحب فى سان لازار» ص ٥٧) والتى تقول:

فى محطة فكتوريا جلست وبيدى مغزل

وكان المغزل أوديسيوس

عفوا إذا اختلفنا أيها القارئ.

فقد رأيتهم، رأيتهم سكان الأرجو، وجلهم من النساء

ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك

أما نحن، أنتِ والفريد بروفروك وأنا

فلنا المغازل نتعلل بها، وبين الخيط والخيط

نرفع أهدابنا إلى

الأمواج فى الأفق، لعل موج الأفق يحمل

الأرجو.

وبالطبع كان لابد للمؤلف أن يشرح الكلمات الأعجمية فى الهامش، فيعرفنا أن سان لازار محطة فى باريس، وفيكتوريا محطة فى لندن، وأوديسيوس بطل من أبطال الإغريق، والأرجو هي السفينة التي ركبها أبطال الإغريق وفيهم أوديسيوس. وبروفروك شخصية ابتكرها الشاعر الإنجليزى ت. س. إليوت. ونمضى مع القصيدة فتطالعنا كلمات مثل بنيلوب، وجزيرة موريس، ونيوهافن، وبوزايدون، والهيون، وغويه، ودون جوان، وموزار، ولورد بايرون، وفينوس ميلو وفالسات شوبان، والكتدرال انجلوتى، وبونتوزا.. الخ. وإذا كانت بعض هذه الكلمات معروفة فإن الغالبية منها غير معروفة، وقد أحسن **لويس عوض** عندما شرحها فى الهوامش. ولكن لاشك أن القصيدة لم تتحمل هذا العبء الكبير الذي يشبه الحمولة الضخمة توضع فوق دابة ضئيلة الحجم.

ولم يقتصر **لويس عوض** فى ذلك على النص المكتوب بالفصحى، بل جاءت الأشعار العامية مجملة كذلك بالإشارات الكلاسيكية والألفاظ الأعجمية. ولنأخذ مثالا لذلك من السونيتة رقم ٩، يقول:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الدكتورة ك. جونام

أنافشنو أنام ف زهرة لوتس

واللوتس انت بشعرك الغزير

إنا إله الخلق باعمل فيتوس.. الخ

ويشرح المؤلف فى الهامش أن الفشنو هو إله الخلق فى الميتولوجيا الهندية وأن زهرة اللوتس هى زهرة البشنين، وهى نبات مائى يطفو على الماء. وأن الفيتوس هو الجنين باللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية ولغة الطب. وبالطبع فإن الشعر ليس فى حاجة إلى كل هذا، ومن هنا جاء ركيكا، وهو فى الأساس ركيك، لأن كاتبه ليس بشاعر، كما اعترف بذلك هو نفسه. وبهذا نجد كذلك أن الركاكة تمثل ظاهرة الديوان، وإن كنت أزعم أن بالديوان قصيدة وحيدة جيدة هى قصيدة «كيريالسون» المستلهمة من بول فرلين، والتى يبدؤها بثلاثة أبيات لفرلين بالفرنسية ثم يقول:

أبى، أبى،

أبى، أبى،

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبى الصبى

الرزء تحت الرزء فى صدرى خبى،

الشوك فى جفنى، حراب الهدب

سلت دميعات كذوب السم من جفنى الأبى،

شبت على قلبى سعيرا مستطير اللهب.

أبى أبى، أبى أبى، أبى أبى، أبى أبى

أبكى دموع الناس مختارا، ودمع الأمس لما ينضب.. الخ

ونمضى مع القصيدة فنجدها تخلو من الإشارات الكلاسيكية والألفاظ الأعجمية، كما نجدها عذبة الموسيقى، منسجمة الإيقاع، جيدة السبك، معبرة خير تعبير عما يعتمل فى باطن الشاعر وقلبه، مليئة بالصور والرموز المصنوعة بمهارة وإحكام، ويمنحها أسلوب الخطاب دفئا شعريا يجد صداه لدى المتلقى. ثم إن لويس عوض قد اعتمد على التفعيلة، وأصبحت هى وحدة البيت. وهذا شىء مهم يحسب له فى مجال الريادة. ونحن الآن بعد مرور أكثر من ستين عاما على كتابة قصائد «بلوتولاند» أو معظمها نقول لو أن هذا الديوان خلا من عيوب الركاكة وتحميل الأبيات بالأساطير الأجنبية والكلمات الأعجمية، لما نافسه أى عمل آخر فى مضمار ريادة الشعر الحر عند من ينشدون هذه القضية بمفهوم الإنجاز الفردى.

ولكن بحسب لويس عوض أنه ألقى بحجر كبير فى بركة آسنة، وأنه كان أحد الممهدين الكبار لحالة الانفجار التى شهدتها الساحة العربية فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) انظر مجلة «إبداع» العددان السابع والثامن - يوليو/ أغسطس ١٩٩٩، صفحات ٧٥ - ٨٧ وهي دراسة لكاتب هذه السطور تحت عنوان «قراءة جديدة حول قضية الريادة في الشعر الحر - مدخل وملاحظات أولية».

(٢) هذا النص للناقد الدكتور كمال أبو ديب، والكلمة وردت ضمن حوار له بجريدة «الرياض» ملحق «ثقافة اليوم»، يوم الخميس ٢٠ جمادى الأولى ١٤١٤هـ الموافق ٤ نوفمبر ١٩٩٣م.

(٣) وردت هذه الكلمة في مقدمة كتاب «جدلية الخفاء والتجلي» للدكتور كمال أبو ديب. وقد ناقشناها بشكل أوسع في كتابنا «نقد الحداثة» الصادر ضمن سلسلة كتاب «الرياض» في أغسطس ١٩٩٤م.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طلعت رضوان

لويس عوض والثقافة السائدة

نموذج تطبيقى كتابه عن الأفغانى

من الدراسات الجادة النادرة التى تناولت شخصية الأفغانى، دراسة **لويس عوض** (تاريخ الفكر المصرى الحديث - المبحث الثانى، الجزء الأول، الناشر مكتبة مدبولى، ١٩٨٦) فهى أول دراسة يكتبها مصرى يلتزم المنهج العلمى الذى يعتمد على أكبر قدر من المعلومات، ليقدم للقارئ صورة مغايرة عن تلك الصورة التى رسمتها الثقافة السائدة عن **الأفغانى**. ولأن الدراسة تتأسس على كم هائل من المراجع، فقد استطاع صاحبها أن يطرح كماً هائلا من الأسئلة، ومنها على سبيل المثال:

لماذا أخفى **الأفغانى**، والثقافة السائدة بالتبعية، ما أثبتته الوثائق من أنه ولد فى قرية أسد أباد غربى إيران؟ ويؤكد ذلك أن لغته الأصلية هى الإيرانية وأن لغتيه المكتسبتين هما العربية والتركية، ولم يثبت أن لغته الأصلية إحدى لغات أفغانستان، فلماذا أخفى أصوله الإيرانية؟ والسؤال بصيغة أخرى: لماذا أخفى مذهبه الشيعى ليبدو سنياً فى البلاد سنية المذهب؟ وإذا كان قد نسب نفسه إلى أفغانستان عندما ذهب إلى تركيا ومصر والهند، فلماذا كان يلقب نفسه بالسيد **جمال الدين الرومى**، أى التركى، عندما كان فى أفغانستان؟ أما الفترة التى قضاها فى العراق فقد كان يلقب نفسه بـ (الاستانبولى) - مركز الخلافة وعاصمة الإسلام السنى فى ذاك الوقت - فلماذا كان يخفى جنسيته الأصلية؟ وما دلالة تبرؤ الإنسان من قوميته كما لو كان يخجل منها؟ وما هى المعانى المستخلصة من تلك التصرفات؟

لماذا كان **جمال الدين** - الشهير بالأفغانى - مؤيداً ومعضداً **لرياض باشا** (رغم رجعيته المشهورة وعدائه لكافة الحركات الدستورية والديمقراطية فى مصر على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدى ثلاثين عاماً أو يزيد)؟ وفى المقابل: لماذا كان **رياض باشا** (أقوى سند داخل السلطة **للأفغانى** طوال إقامته فى مصر وحتى بعد نفيه منها عام١٨٧٩؟) ماهى المصالح والأهداف التى جمعت الرجلين (**الأفغانى ورياض باشا**) ووحدت بينهما؟

لماذا كان **الأفغانى** يعادى **نوبار باشا** ويعمل على طرده من الوزارة، خصوصاً مرحلة وزارته الأوروبية؟ هل كان ذلك لمصلحة مصر أم لمصلحة الباب العالى؟

لماذا عمل الأفغانى بكل شراسة لتحقيق حلم الإنجليز وذلك بخلع **الخديو إسماعيل** (وهو أحد المجددين العظام من أسرة **محمد على** رغم كل الانتقادات الموجهة إلى سلوكه الشخصى)؟ وبالمقابل: لماذا بذل **الأفغانى** كل جهد ممكن لتنصيب **توفيق** الذى لا يختلف مؤرخ واحد حول حقيقة أنه صنيعة الإنجليز؟

كيف استطاع الأفغانى (الجمع فى أثناء إقامته فى مصر بين حملته العلنية الشعواء على الإنجليز من ناحية، ونظريته السرية فى التعاون معهم فى الهند من جهة أخرى)؟

لماذا سمح الإنجليز **للأفغانى** أن يقيم فى الهند بعد أن طردوه من مصر؟ وقد كان فى إمكانهم أن يشحنوه إلى بلاده إيران، هل ليضعوه تحت المراقبة؟ أم لأنه موصى عليه من الباب العالى صديق الإنجليز فى تلك الفترة؟

لماذا كان تفسير **الأفغانى** لأسباب الثورة العرابية تفسيرا زريا؟ هل لأن الثورة العرابية لم ترفع شعار التبعية العثمانية ورفعت شعار «مصر للمصريين» رغم أن بعض أجنحتها الساذجة كانت تؤمل خيراً فى مؤازرة تركيا لها. ولماذا كان تفسيره - كذلك - للغزو البريطانى على مصر تفسيراً زرياً؟ فانجلترا قد احتلت مصر لتؤمن طريق مواصلاتها إلى الهند - وهذا حق - ولكنها فى هذه المرحلة بالذات - على صعيد المسألة الهندية - كانت تخشى هندوس الهند الذين كانوا طليعة الكفاح الوطنى أكثر مما كانت تخشى مسلميها الذين كانت إنجلترا تجرب معهم تجربتها فيما بعد مع أقباط مصر، أى تحاول أن تتودد إليهم لتسلخهم من تيار الحركة الوطنية؟

إن هذا الكم الهائل من الأسئلة (وهى على سبيل المثال فقط) قد تم استنباطه من كم هائل من المراجع.

كيف استقبلت الثقافة السائدة فى مصر هذا الكتاب؟

إننى لن أتوقف أمام القوى الدينية الرسمية، أو التنظيمات الإسلامية السرية والعلنية، فمواقف كل هؤلاء معروفة، حيث تمجيدهم المطلق **للأفغانى**، وحيث عداؤهم المطلق - كذلك - للراحل **لويس عوض**، ولذلك فإننى إذ نحيت كتابات الأصوليين جانباً، حيث لم أتوقع غيرها، فقد توقفت أمام ناقد تقدمى جاد أكن له كل الاحترام، هو **فاروق عبد القادر**.

كيف تناول الأستاذ الناقد دراسة **لويس عوض** عن **الأفغانى**؟ لقد بدأ كتابته قائلا (إن جامعة لوس انجلوس الأمريكية قد جمعت له أوراقاً أسماها (وثائق) أغلبها تقارير جواسيس ومخبرين رسميين كانوا يعملون لحساب الاستعمارين الإنجليزى والفرنسى، وبعضها (ملفات) أعدتها أجهزة (المباحث) فى هذين البلدين لتجميع المعلومات عن **الأفغانى**، وبعضها كتب استندت إلى هذه التقارير والملفات، كتبها صهاينة ومستشرقون،

تجمعهم مصالح ومشاعر، نشرت بين لندن وباريس وتل أبيب، لمؤلفين أمثال: **جاكوب لاندوا، إيلى خضور، هوماباكدامان، نيكى كيدى، البرت قدسى زاده**.. الخ، وضعوا ذا هذا الكم كله أمام **لويس عوض**، وقالوا له: اكتب دراسة عن **الأفغانى**، فكتب الإيرانى الغامض فى مصر - أوراق أخرى من الرماد والجمر - متابعات مصرية وعربية - ١٩٨٦ - ١٩٨٩ - الناشر: مؤسسة العروبة للطباعة والنشر - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص١٩٧).

هذا هو (كل) (النقد) الذى كتبه الأستاذ الناقد عن دراسة **لويس عوض**. وهذا النوع من (النقد) يولد مجموعة من الملاحظات:

هل النقد يعتمد - كلية - على التشكيك فى المراجع والمصادر؟ وبالتالى: لمصلحة من يتم إلغاء عقول الأجيال الجديدة من الباحثين، عندما نثبت فى أذهانهم ذلك المنهج النقدى الذى يعتمد على (هوية) المصادر وإغفال تحليل المادة المذكورة فى المصادر وربطها بمجمل الأحداث ومجمل الكتابات الأخرى التى تناولت نفس الموضوع، نفسه بما فيها كتابات الشخصية محل الدراسة (أى كتابات **الأفغانى** فى حالتنا)؟

هل يدعونا الأستاذ الناقد إلى العزوف عن قراءة تقارير ومذكرات الجواسيس؟ هل هى دعوة لاعتبار الباحثين المصريين الذين يستشهدون بمذكرات (الجواسيس) مجموعة من البلهاء يرددون ما كتب هؤلاء الجواسيس دون إعمال عقولهم؟ وهل ما فعله **لويس عوض** كان ترديداً غبياً لأقوال هؤلاء الجواسيس، أم أنه ربط هذه الأقوال بغيرها من الأحداث وغيرها من الكتابات، بما فيها **الأفغانى**، وهو ما فعله **لويس عوض** ولم يتعرض له.

أن الأستاذ الناقد لم يقدم جهده الخاص (إذا اعتبرنا الفقرة المنقولة من كتابه نقداً) وإنما هو ردد ما كتبه **محمد عمارة** فى دراسة له بعنوان (**جمال الدين الأفغانى** المفترى عليه) أى أنه اعتمد على جهد غيره فى ترديد ذات المعانى.

إذا كان **محمد عمارة** الذى يستشهد به الأستاذ الناقد، من المؤيدين المدافعين عن أفكار **الأفغانى** (الإسلام هو الحل، الجامعة الإسلامية الخ) وهى الأفكار التى تؤدى إلى تحقيق حلم الأصوليين بالإعلان عن الدولة الدينية، فما معنى الاستشهاد به ضد **لويس عوض**؟ هل لهذا الاستشهاد معنى آخر غير أن الاثنين (الأستاذ الناقد و**محمد عمارة**) يقفان على ذات الأرضية الأصولية؟ وبالتالى نستطيع أن نفهم سبباً واحداً لهذا العداء الضارى فى كل كتابات الأستاذ الناقد عن **لويس عوض**، وهى كتابة تتسم إما بالسخرية أو الكراهية أو الاحتقار وبشكل مباشر دون أدنى تورية (انظر كتابه المشار إليه من ص١٩٢ إلى ص ٢١٠).

وسوف أضع أمام القارئ موقف **محمد عمارة** (الفكرى) فالرجل صريح مع نفسه، ويظهر فى كلماته ما يبطن فى أعماقه، فقد قال (لقد صار الحكم فى أمتنا على مدى ١٣قرناً بالشريعة الإسلامية ثم حدث الاختراق الغربى وزاحم القانون الغربى شريعتنا فى عهوده الاستعمارية، وأصبح القانون الوضعى وصمة استعمارية فى حياتنا) وقال أيضاً (إن بديل الدولة الدينية دولة لادينية) (مجلة المصور ٩٢/١/١٧) ولأن

محمد عمارة صريح مع نفسه فقد تخلص من اللعب بالألفاظ وأعلن فى محاضرة عامة بجامعة عين شمس ضرورة قيام الدولة الدينية فى مصر (مجلة المصور - ٩٤/٣/٢٥).

هذا هو **محمد عمارة** يعتمده الأستاذ الناقد مرجعاً له فى هجومه على **لويس عوض**: كاتب أصولى مع إقامة الدولة الدينية فى مصر. وحتى لا يكون فى كلامى شبهة الربط العشوائى بين فكر الرجلين (**محمد عمارة** والأستاذ الناقد) فإننى أضع أمام القارئ هذه الفقرة من كتاب الثانى:

(إن المشروع الفكرى **للويس عوض** مشروع واحد ذو شقين: بلورة سيادة النموذج الغربى فى الحضارة والفكر والأدب، واعتباره واجب الاحتذاء ومقياس الجدارة..الخ)، (والشق الثانى نفى أى أصالة فى الماضى أو قيمة فى الحاضر، أو جدوى فى المستقبل، عن أى مشروع حضارى عربى أو إسلامى) (ص ١٩٤).

هل كان المطلوب من **لويس عوض** حتى ترضى عنه الثقافة السائدة، أن يقف فى طابور تلك الثقافة، يردد أفكارها ويسعى لذات أهدافها؟ أليس من حق المفكر (أى مفكر) أن يختلف مع الثقافة السائدة؟ وأن يكون الرد عليه فى إطار الموضوع وبعيداً عن تجريح الذات كتب الأستاذ الناقد عن **لويس عوض** (فى سبيل تحقيق مشروعه هذا ولأنه يضرب فى أرض لا يعرفها جيداً، ولأنه يتناول الموضوع الذى يعرض له بتلك الآراء المسبقة، فهو يريد أن يبقيه داخل إطارها، وأن يقص أطرافه كى يلائمها، فطبيعى أن يتعثر وأن يكبو، وما أكثر عثراته وكبواته)... (ولأن ملفات **لويس عوض** مليئة مثقلة) (ص ١٩٤).

من يقرأ كتاب **لويس عوض** يجد كما هائلا من المراجع، فهل أصحاب هذه الكتب كلهم صهاينة وجواسيس؟ وإذا كان الأمر غير ذلك، فلماذا ذكر الأستاذ الناقد بعض الأسماء وتجاهل البعض الآخر؟ وهل يمكن اعتبار **سليم العنحورى** (**صديق الأفغانى**) من الصهاينة والجواسيس وقد اعتمد **لويس عوض** على كتاباته كثيراً؟ وهل (**ويلفريد بلنت**) صهيونى أو جاسوس؟ وأسماء عديدة أخرى مثل أ.د **قرشى وعزيز أحمد وويلفريد سميث** والمستشرق الإنجليزى (مسلم الديانة حامد **الجار** الخ الخ هل كلهم صهاينة جواسيس؟ هذا بخلاف استشهاد **لويس عوض** كثيراً بكتابات **محمد عبده** و **رشيد رضا** وكتابات **الأفغانى** نفسه.

يساوى الأستاذ الناقد بين الكتاب الصهاينة والمستشرقين، بمراعاة استخدامه لواو العطف بين الكلمتين. وإذا كانت الصهيونية مذهباً سياسياً عنصرياً يستهدف الاستيلاء على أراضى الغير، فما علاقة ذلك (الاستشراق)؟ هل العلماء الأوروبيون (المستشرقون) الذين كرسوا وقتهم وبذلوا الجهد لدراسة الظواهر الاجتماعية فى بعض بلاد المشرق (اللغات والتاريخ والأديان الخ) مثلهم مثل الكتاب الصهاينة الذين يستهدفون التوسع على أساس دينى؟ وهل يستطيع منصف يحترم عقله وعقل القراء، أن ينكر فضل هؤلاء المستشرقين، وأنهم أصحاب فضل علينا نحن المصريين

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى التعريف بتاريخنا وحضارتنا، تلك الحضارة التى هى موضع إجلال كل الشعوب المتحضرة، وموضع ازدراء وتشويه وتجريح العبرانيين عامة وبنى إسرائيل على وجه الخصوص؟ فأية ذهنية تلك لتى تساوى بين الصهيونى والمستشرق؟ ثم أليس الهجوم على كل المستشرقين واحتقارهم وتسفيه آرائهم والتشكيك فى نواياهم سمة عامة فى كتابات الأصوليين؟

يعتمد الأستاذ الناقد على ما كتبه **محمد عمارة** ليؤكد للقارئ أن **لويس عوض** تنقصه الأمانة العلمية، وينقل عنه (... إن افتقاد تلك الأمانة لابد أن يؤدى إلى ما أدى إليه. أنظر إلى قائمة الأوصاف تلك التى يطلقها **لويس** على **الأفغانى**، إليك بعضها: زنديق، ملحد، مجدف، متفرنج، علمانى، ثيوقراطى، تقدمى، ثورى، جدلى، رجعى، محافظ، وسطى، حالم، منكار، سلفى، شيعى، بهائى، باطنى، ماكر، إرهابى، فوضوى، عدمى، مريب، جاهل، مزدوج الشخصية بل متعددها، لم يكن يعرف ما يريد، عدو للشعور القومى والحركات الاستقلالية، باحث عن استدرار الأموال، ينصب على كل الأطراف، انتهازى من طراز نادر، مغامر، مقامر، بل أفاق دولى) (**محمد عمارة** ص٤٧، والأستاذ الناقد ص ١٩٨) فهل (رص) **لويس عوض** هذه الأوصاف رصاً كمارصها **محمد عمارة** ونقلها الأستاذ الناقد؟ إن قارئ كتاب **لويس عوض** يستنتج بكل يسر، أن الرجل لم يبلغ هذه الدرجة من العته والبلاهة التى يبلغها بقال معتوه يرص الصابون بجوار الشاى. لأن كل وصف من هذه الأوصاف جاء فى سياق خاص، وتبعاً لذلك يتعين على الناقد أن يناقش هذا السياق (بالاتفاق أو الاختلاف) لا أن يتهم كاتبه بمعاداة **الأفغانى**، وسأكتفى بذكر (السياق) لبعض الأوصاف التى ذكرها **لويس عوض** نقلا عن معاصرى **الأفغانى** أو من كتبوا عنه:

صفة الزنديق والملحد:

لقد ألقى **الأفغانى** محاضرة فى الجامعة الجديدة (دار الفنون) بتركيا وقد أشاع شيخ الإسلام (**حسن أفندى فهمى**) أن (الشيخ **جمال الدين** زعم أن النبوة صنعة، واحتج لتثبيت الإشاعة بأنه ذكر النبوة فى خطاب يتعلق بالصناعة. ثم أوعز إلى الوعاظ فى المساجد أن يذكروا ذلك محفوفاً بالتفنيد والتنديد) فاهتم السيد **جمال الدين** للمدافعة عن نفسه وإثبات براءته مما رمى به ورأى أن ذلك لا يكون إلا بمحاكمة شيخ الإسلام) هذا ما كتبه **لويس عوض** نقلا عن **رشيد رضا** (تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده) فماذا حدث بعد هذه المحاضرة التى كانت واحدة من ١٤ محاضرة عامة نظمتها الجامعة الجديدة؟ كتب **لويس عوض** (ففى **خليل فوزى** كما فى **محمد عبده** وسواه أن **الأفغانى** قال إن النبوة صنعة، ،إنه وضع الفلسفة والنبوة موضع التشابه إن لم يكن التساوى فى الأهمية. ومن روايات بعض المعاصرين الذين حضروا محاضرة **الأفغانى** نعرف أن شيخ الاسلام لم يكن حاضراً يوم إلقاء المحاضرة، ولكن الشغب الذى تخلل المحاضرة جعله يستدعى بعض الحاضرين ويجرى تحقيقاً، وأن **الأفغانى** غضب غضباً شديداً لاتهام شيخ الإسلام إياه بالزندقة أو بالكفر. وربما كان أصل رواية **محمد عبده** أن **الأفغانى** طالب بمحاكمة شيخ الإسلام، ولكن شتان

بين التحكيم والمحاكمة. وفى كتاب **خليل فوزى** أن لجنة من علماء الدين شكلت فعلا للرد على زندقة الأفغانى، وأن كتابه كان ثمرة مداولات هذه اللجنة وأنه كتبه تنفيذا لأمر الخليفة السلطان لنصرة الدين وتسفيه (الفلاسفة الحقراء)، والنتيجة التى وصل إليها **خليل فوزى** هى أن **الأفغانى** مرتد، وإذا لم يعلن توبته، فقد حق قتله) (من ص ٥٦ - ٦٤).

كما اعتمد **لويس عوض** على مذكرات **محمد عبده** التى نشرها **طاهر الطناحى** عام ١٩٦٣.

وفى هذه المذكرات كتب **محمد عبده** (... وأخذ مشايخ الأزهر والجمهور من طلبته يتقولون على (**الأفغانى**) وعلينا الأقاويل ويزعمون أن تلقى تلك العلوم (الفلسفة والرياضة على يد الأفغانى) قد يفضى إلى زعزعة العقائد الصحيحة وقد يهوى بالنفس فى ضلالات تحرمها خير الدنيا والآخرة). أما **إبراهيم الهلباوى** فقد كتب فى مجلة الهلال - ديسمبر ١٩٣٩، أنه (تعلم مما سمعه من أساتذته فى الأزهر أن يبغض **الأفغانى** على غير معرفة، بوصفه ملحداً جاء إلى مصر ليؤسس حزباً يبشر بالإلحاد بين المصريين). أما **سليم بك العنحورى**، وكان من مريدى **الأفغانى** وأعوانه فى مصر فقد كتب فى شرح ديوان (سحر هاروت) أن **جمال الدين** عندما كان فى الهند فقد (برز فى علم الأديان حتى أفضى به ذلك إلى الإلحاد والقول بقدم العالم) (ص ٧٣).

وهكذا نجد أن صفتى الزندقة والإلحاد قد أطلقها معاصروا **الأفغانى** عليه ومنهم بعض مريديه. ولم يكن هدف **لويس عوض** إلصاق هاتين الصفتين **بالأفغانى** (فهو أرفع من استخدام لغة الأصوليين) وإنما كان الهدف هو وضع السياق التاريخى (أمام القارئ) لمجمل الظروف والمناسبات التى تختلف فيها هاتان الصفتان، والأشخاص الذين أطلقوهما على **الأفغانى**، ثم مناقشة هذا السياق: هل كان **الأفغانى** زنديقاً وملحداً فعلا؟ وإذا كانت كتاباته (خصوصاً فى الرد على الدهريين ومرحلة العروة الوثقى) ومواقفه تشير بوضوح إلى نزعة أصولية، جاهر فيها بالخلافة العثمانية والدفاع عن تطبيق الشريعة الخ، فكيف اتهم بهاتين الصفتين: الزندقة والإلحاد؟ وهل قام إلحاد **الأفغانى** (طبقاً لوصف معاصريه) على أسس فلسفية اقتنع بها ودافع عناه بشكل مبدئى، أم هناك خطأ وقع فيه من وصفوه بها، خاصة وأن سلوك **الأفغانى** نفسه قد ساعدهم على هذا الاعتقاد، مثل انضمامه إلى الجمعيات الماسونية، وانتقاله بين أكثر من محفل ماسونى. كل هذه الأسئلة - وغيرها كثير - يستنبطها **لويس عوض** من مجمل ما كتب عن **الأفغانى** ويضعها أمام القارئ فى تصاعد دراماتيكى يساعد على فهم سلوك تلك الشخصية، فهل له هذا الجهد (مع حق الإختلاف لمن يريد أن يختلف، ولكن على أسس موضوعية) أم نرجمه لأنه احترم عقله وحكم ضميره ورفض أن يكون نسخة مكررة مختومة بختم الثقافة السائدة مثله مثل الذين لا يطيقون تطبيق مبدأ حق الإختلاف، وكأن إقرار هذا الحق يمس مصالحهم الشخصية؟ وإذا كان الأستاذ الناقد قد تشكك فى مصادر **لويس عوض** فلنقرأ ما كتبه **عبد الوهاب المسيرى** عن الماسونية التى انضم إليها **الأفغانى** فترة

من حياته: (... وكانت الماسونية فى تلك المرحلة (القرن الثامن عشر) حركة إيمانية ربوبية، ولكنها كانت تحوى داخلها كل معالم التفكير الإلحادى الذى يسقط الإله تماماً، وكانت عقلانية ذات رموز صوفية، وتضم أفكاراً عالمية ومحلية. وربما جعلتها هذه الصيغة الإسفنجية تحقق هذا النجاح الباهر، فهى تستخدم ديباجات ضبابية لتحقيق أهداف إلحادية)

هذا هو الموقف الفكرى للماسونية فى القرن الثامن عشر، أما موقفها فى نهاية القرن التاسع عشر.فقد (ظهرت الماسونية الثانية التى تتخذ موقفاً إلحادياً أكثر صراحة، فقرر محفل الشرق الأعظم فى فرنسا عام ١٨٧٧ استبعاد أى بقايا إيمانية من الفكر الماسونى)وهذه هى الفترة التى انضم فيها **الأفغانى** للمحافل الماسونية، ولكن هل كان انضمام **الأفغانى** للماسونية عن إقتناع بأهدافها الفلسفية والإنسانية أم لأهداف سياسية؟ كتب **عبد الوهاب المسيرى** (... ولكن الماسونية البريطانية لم تكن هى الماسونية الوحيدة التى انتشرت فى المستعمرات، إذ أن الصراع الإمبريالى على العالم انعكس من خلال صراع بين الحركات والمحافل الماسونية، فكان كل محفل ماسونى يخدم مصلحة بلد ريمثله.. الخ)، (ويبدو أن بعض الشخصيات المهمة فى العالم العربى أرادت أن تستفيد من هذا الصراع، خصوصاً أن أعضاء هذه المحافل كانوا من الأجانب ذوى الحقوق والامتيازات الخاصة المقصورة عليهم. فكان الدعاة المحليون ينخرطون فى هذه المحافل بغية توظيفها فى خدمة أهدافهم، وحتى يتمتعوا بالمزايا الممنوحة لهم. وكان من بين هؤلاء **الأفغانى** والشيخ **محمد عبده والأمير عبد القادر الجزائرى**) (كتاب الجمعيات السرية فى العالم - كتاب الهلال - نوفمبر ٩٣ إلى ص ١٠٣).

(المغامر) ، (المقامر) ، (الأفاق الدولى): فى أى سياق ذكر لويس عوض هذه الصفات؟

عندما كان **الأفغانى** فى استانبول كتب إليه **محمد عبده** خطاباً (وكان الخطاب غامض التعبير من فرط الحرص، فغضب **الأفغانى** غضباً شديداً، وفى رده اتهم **محمد عبده** بالجبن، ثم قال: (تكتب ولا تمضى (لأن محمد عبده لم يوقع الخطاب اعتماداً على أن **الأفغانى** يعرف خطه) وتعقد الألغاز، من أعدائى؟ وما الكلاب كثرت أو قلت؟ إنك فى آفاق مكفهرة، لا يميز فيها الخبيث من الطيب، ولا الشريف من الزنيم، ولا الأفين من الكيس، وأمامك الموت: ولا ينفعك الحذر من الأول ولو كنت حريصاً على مقامك، ولا ينجيك الخوف من الثانى، فلا تضيق على نفسك. فكن فيلسوفاً يرى العالم ألعوبة، ولا تكن صبياً هلوعاً).

يعلق **لويس عوض** على ذلك الخطاب قائلا (نعم، كان الجو فى مصر مكفهراً كما ذكر **الأفغانى**، ولكن فى اعتقادى أن فى هذا الخطاب من **الأفغانى** إلى **محمد عبده** مفتاحاً لكل شىء لأنه يلخص شخصية الأفغانى فى كلمتين: كن فيلسوفاً يرى العالم ألعوبة، ولا تكن صبياً هلوعاً. هكذا كان **الأفغانى** يرى العالم أنه (ألعوبة). السياسة عنده (ألعوبة)، الفكر عنده (ألعوبة)، الإصلاح عنده (ألعوبة). وهذه شخصية المغامر والمقامر بل والأفاق الدولى. غيره يزعم ولو كذباً على النفس أو

على الغير، انه يعيش بلا وطن ولا روابط كشذاذ الآفاق، ويضحى بكل شيء فى سبيل (قضية مقدسة) أما **الأفغانى** فقد كشف أوراقه فى لحظة غضب عارم. انه ينظر إلى الحياة نظره إلى لعبة)، (... وقد أحسن **محمد عبده** فى وصف شخصية **الأفغانى** حين قال فى ترجمة حياته: (.. شجاع مقدام لايهاب الموت كانه لا يعرفه، إلا انه حديد المزاج، وكثيرا ما هدمت الحدة ما رفعته الفطنة) (ص ٢٢٠ - ٢٢١).

وهكذا نجد ان **لويس عوض** لم يطلق هذه الأوصاف على الأفغانى اعتباطا، وإنما كتبها فى سياق خاص، وعلى النقد الموضوعى مراعاة هذا السياق.

صفة المريب:

لم يطلق لويس عوض هذه الصفة على **الأفغانى** بغرض التجريح، وإنما استنبطها من مجمل تصرفاته وتناقضاته العديدة. كما أن **لويس عوض** لم ينفرد وحده بهذا الوصف الذى أطلق على **الأفغانى**.

كتبت **هالة مصطفى** (.. والمثير أن هذه المزاوجة بين الفكر والسياسة، عرضت تراث **الأفغانى** لكثير من التشكيك سواء فى تراثه النضالى ضد الاستعمار أو فى تراثه الفكرى ودعواته الإصلاحية. واختلف كثير من المؤرخين والباحثين حول تقييم **الأفغانى**) (الإسلام السياسى فى مصر - من حركة الإصلاح إلى جماعات العنف - ص ٤٣) وفى نهاية مبحثها عن **الأفغانى** كتبت (باختصار كانت تناقضات **الأفغانى** السياسية سبباً فى قلة الاستشهاد به كمصلح دينى... الخ) (ص ٤٤).

كما اعتمد **لويس عوض** على مقطوعة أدبية نشرها **إفشار والمهدوى** فى (الوثائق) كتبها **الأفغانى** عن نفسه عام ١٩٦٨، جاء فيها (الإنجليز يعتقدون انى روسى، والمسلمون انى مجوسى، والسنة يحسبون انى رافضى، والشيعة يخالون انى نصيبى، وبعض أصحاب الرفاق الأربعة (غالباً يقصد الأئمة الأربع. ل. ع) يعتقدون انى وهابى، وبعض اتباع الائمة (الاثناعشرية) يتوهمون انى بابى، والمؤمنون بالله يظنون انى مادى، والأتقياء يتصورون انى خاطئ مجرد من التقوى. العلماء يعدوننى جهولا، والمؤمنون يظنون انى كافر ولكن لا الكافر يدعونى إليه ولا المسلم يعدنى من ذويه. منفى أنا من المسجد، منبوذ من المعبد، وهكذا فإنى حائر لا أعرف على من اعتمد ولا على من أشهر الحرب. ولو تنصلت من عقيدة اقررت الأخرى، ولو أقررت عقيدة شددت أزر أصحابها على ما يناقضها. ولا سبيل لى إلى الفرار من قبضة اى فريق، ولا مكان لى فى قتال أعدائه. جالس انا فى كابول مكبل اليدين كسير الساقين انتظر ان ارى ستار الغيب يسفر لى فأى قدر خبأه لى دوران هذا الفلك الشرير)(ص ٢٩).

تبقى ملحوظة اخيرة أضعها القارئ: كتب **لويس عوض** دراسته عن الأفغانى فى ٢٥٥ صفحة من القطع الكبير، فهل يكون النقد فى صفحة واقل من نصف الصفحة كما فعل الأستاذ الناقد؟! وهل يكون السبب ان هذا هو بالكاد الحجم الذى يستحقه **لويس عوض**، بمراعاة أن كل كتاباته من الرماد الذى تذروه الرياح، ولن يبقى منه شيء، اى شيء، حسب تصنيف الأستاذ الناقد فى كتابه المعنون (أوراق أخرى من الرماد والجمر)؟

مراد وهبه

كتاب «نسيج وحده»

وهذا الكتاب هو الكتاب المقرر على الصف الأول الثانوى وعنوانه «مبادئ الفلسفة والمنطق والتفكير العلمى» وهو من تأليف الأستاذ **رأفت على عثمان** مستشار المواد الفلسفية بوزارة التعليم والأستاذة الدكتورة **قدرية إسماعيل** أستاذ ورئيس قسم الفلسفة بكلية التربية بجامعة عين شمس والدكتور **إسماعيل عبد العزيز** أستاذ مساعد المنطق بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

وهذا الكتاب «نسيج وحده». هو كذلك لسببين: السبب الأول أن المؤلفين قالوا عن أنفسهم إنهم المراجعون وكتب الوزارة باستثناء هذا الكتاب مؤلفوها ليسوا هم مراجعوها. وهذا هوالمعقول اما اللامعقول فهو أن يكون المؤلفون هم المراجعون. والسبب الثانى أن المؤلفين المراجعين «يدمنون» الوقوع فى أخطاء فادحة. وتكاد صفحات الكتاب لاتخلو من هذا النوع من الأخطاء. وهذه الأخطاء مصنفة على النحو الآتى:

أولاً أخطاء لغوية ونحوية:

(١) فى صفحة ١٢ وتحت عنوان معنى الفلسفة يقول المؤلفون المراجعون إن الحكمة تعنى التدريب على حب الاطلاع. ولا أدرى من أين جاء هؤلاء بهذا المعنى. ثم إن لفظ حب الاطلاع خطأ وصحته «حب الاستطلاع» وقد تردد هذا الخطأ فى صفحة ١٩ ثلاث مرات.

(٢) فى صفحة ٣٢ وفى الفقرة ٥ يقول المؤلفون المراجعون إذ كان التفلسف يحدث تنوير وصحتها... يحدث تنويراً.

(٣) فى صفحة ٧٥ وفى الفقرة ب يقول المؤلفون المراجعون اشتريت له.. حذاء جديد وصحتها... حذاء جديداً. وقد تكرر الخطأ فى نفس الصفحة.

(٤) فى صفحة ١٠٤ وفى الفقرة ٢ يقول المؤلفون المراجعون يقال إن للتفكير جذور وصحتها.. جذوراً.

(٥) فى الصفحة ١٠٩ وفى السطر الأخير يقولون تسلسل عدة أحكام مترتبة بعضها على بعض بحيث تكون الأخيرة منها مترتبة على الأول وصحتها... بحيث يكون الأخير - أى الحكم - (مترتب) على الأول، وصحتها: «مترتباً»

(٦) فى صفحة ١١٠ وفى الفقرة الأولى يقولون هذا الحكم الأخير لا يكون صادقا إلا إذا كانت مقدمات صادقة وصحتها... مقدماته صادقة.

(٧) فى صفحة ١١٦ وفى الفقرة الثالثة يقول المؤلفون المراجعون وليس التفكير العلمى تنظيم لطريقة التفكير وصحتها... تنظيماً لطريقة التفكير.

ثانياً: أخطاء فى الاصطلاحات باللغة الإنجليزية كما يتضح من هذا الجدول:

رقم الصفحة	الخطأ	الصواب
في الصفحة ٩٤	Decuctive	Deductive
في الصفحة ١٣٨	Abstrction Assertative Debuction Fluencey Flexability	Abstraction Assertive Deduction Fluency Flexibiliy
في صفحة ١٣٩	Thiking Intetional Problem-Soluing Problemtic Objectiveiby	Thinking Intentional Problem-Solving Problematic Objectivity

ثالثا: أخطاء فلسفية:

فى صفحة ٢٢ وتحت عنوان الشك يقول المؤلفون المراجعون الشك فعل من أفعال الإرادة وهو ينصب على الأحكام. وصحة العبارة الشك فعل من أفعال العقل وهو لهذا ينصب على الأحكام. وتحت العنوان نفسه يقول المؤلفون: يكون الشك معقولا عندما يكون السبب فى الشك سببا جيداً. وفى الفلسفة لا يقال سبب جيد أو سبب ردىء، وإنما يقال سبب معقول أو غير معقول.

وفى الصفحة نفسها وتحت عنوان النقد يقول المؤلفون المراجعون يقال إن فعل التفلسف يقتضى توافر صفات النزاهة والصبر والتواضع وإنكار الذات، ونقد الذات. وهذه الصفات لا علاقة لها بفعل التفلسف، لأن فعل التفلسف يقتضى الدهشة ويقتضى الكشف عن المتناقضات. هكذا يعلمنا سقراط وأفلاطون وأرسطو. وهذا هو التراث الفلسفى.

فى صفحة ٣٩ يقولون: ديكارت: ممثلا للفلاسفة فى العصر الحديث. وصحتها أبو الفلسفة الحديثة لأنه هو الذى حرر العقل من ظلمة العصر الوسيط أما القول بأنه ممثل للفلاسفة فى العصر الحديث فهو قول مرسل لأن فلاسفة العصر الحديث قد خالفوه فى كثير من أفكاره.

فى صفحة ٧١ يقول المؤلفون المراجعون: «نؤلف من القضية ومن غيرها ما يمكن أن نسميه بالحجة المنطقية». والحجة المنطقية ليست مجرد تأليف من قضايا وإنما إثبات أمر أو نقضه (مراد وهبه، المعجم الفلسفى).

وفى صفحة ٧٥ يقولون الحجة كيان لغوى، أى مجموعة من القضايا. هذا لغو.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

وفى الصفحة ٧٩ يقولون الحجة هى الحوار الذى يعلوه الصياح والسباب (ص ٧٩) من أين جاء المؤلفون بهذا السخف .

وفى صفحة ١٠٨ يساوى المؤلفون المراجعون بين التروى والتفكير العلمى، وهذا استخفاف بالاصطلاحات العلمية.

وفى صفحة ١١٩ يقولون «إن التفكير العلمى يتأثر بالأنماط الثقافية السائدة فى المجتمع ويتم تطبيق نتائجه وفقا لها». ولو كان الأمر كذلك - فى تاريخ العلم - لما تردد كوبرنيكس فى نشر كتابه عن دوران الأفلاك، ولما حوكم جليليو، ولما أحرق جثمان برونو، ولما امتنع ديكارت عن نشر كتابه «عن العالم». وهذا عيب هام فى الكتاب وهو أنه لا يعرض لصدام الفلاسفة مع ثقافات عصرهم. فالمؤلفون - على سبيل المثال لا الحصر - يعرضون لسقراط دون أن يتعرضوا بالتفصيل لمحاكمته. فقد جاء ذكر المحاكمة فى نصف سطر.

وفى صفحة (١٧١) يعرف المؤلفون المراجعون التفكير الابتكارى بأنه نشاط عقلى تغييرى وتنوعى. ولا أدرى من أين استقى المؤلفون هذا التعريف الركيك لغة وفكرا.

تناقضات فلسفية: مجرد أمثلة.

(١) فى صفحة ٣١ - رقم ٣ المحافظة على المجتمع. هذا العنوان وما بعده ينطوى على تناقض، إذ هو يطالب بالمحافظة على القيم الروحية التى يتمسك بها المجتمع، وفى الوقت نفسه يطالب بتطهير المجتمع من المعتقدات والآراء التى لاتقوم على دليل مقنع. هذا القول يثير بلبلة لدى عقول الطلاب فالتطهير يستلزم التغيير، والتغيير ضد المحافظة.

(٢) فى صفحة ٦٢ يقول المؤلفون المراجعون إن تربية الملكة المنطقية عند الإنسان أشبه بتربية عادة السباحة. معنى ذلك أن التفكير المنطقى مكتسب مثل السباحة. ومع ذلك يقولون فى صفحة ٥٧ الإنسان منطقى بطبعه دون إلمام بعلم المنطق. إذن الإنسان ليس فى حاجة إلى تعلم المنطق، وفى صفحة ٦١ يقول المؤلفون المراجعون إن دراسة المنطق وحدها لا المنطق تكفى لكى نفكر على نحو صحيح بل لابد من كثرة التدريب والمران.

(٣) فى صفحة ٥٩ يقول المؤلفون المراجعون «إن تفكير الرجل المتمدين لا يختلف عن تفكير الطفل حيث أنه لا يرى التفكك فى تفكيره». كيف يعقل المؤلفون المساواة بين الطفل والتمدين. هل هم فى أعماقهم يريدون التبشير بما يروجه الأصوليون من معاداة التمدين؟

(٤) فى صفحة ٧٢ يقول المؤلفون المراجعون عن القضية البسيطة إنها تلك القضية الحملية التى تصف شيئا بصفة أو تنفى صفة عن شئ. وواضح من هذا التعريف أنه يخلط بين القضية الحملية والقضية البسيطة بدون وعى؛ ذلك أن القضية البسيطة هى التى لا يدخل فيها أكثر من قضية وهذا هو التعريف الدقيق وغير ذلك ليس بالدقيق.

(٥) فى صفحة ٧٤ يقولون «إن القضية المركبة تنقسم إلى قضية أو أكثر». أظن أن التناقض واضح فالقضية المركبة هى أكثر من قضية وبالتالى ينبغى حذف تنقسم إلى قضية.

(٦) فى صفحة ٧٦ يتحدث المؤلفون المراجعون عن «الفصل». وتقول عبارتهم قد نستخدم الأداة «أو» بالمعنى الشامل. واستخدام لفظ «قد» فى هذه العبارة يعنى أن ثمة بديلاً آخر ولكنه لا يذكر. ولست أدرى لماذا الإغفال. ثم إن استخدام لفظ «شامل» يدل على عدم فهم. ذلك أن الفصل له معنيان: معنى قوى أو استبعادى، ومعنى ضعيف أو تضمنى. المعنى القوى أو الاستبعادى فيه يكون بين البديلين عناد تام فلا يصدقان معاً ولا يكذبان معاً. ويتوقف صدق الداله الانفصالية على صدق أحد البديلين وكذب الآخر. أما المعنى الضعيف أو التضمن فلا يكون فيه تعارض بين الطرفين فيجوز اجتماعهما معا. وفى هذا المعنى يكون صدق الدالة الانفصالية متوقفاً على صدق أحد الطرفين على الأقل، ولا يكذب إلا إذا، كذب الطرفان معاً. (مجموعة المصطلحات، العلمية والفنية، مجمع اللغة العربية، ١٩٩١، مجلة ٣٠).

(٧) فى صفحة ٧٧ يقول المؤلفون المراجعون إن كل ما تقرره القضية الشرطية هو أنه على فرض حدوث مقدمها فلابد من حدوث تاليها وإلا كانت القضية كاذبة. وهذا خطأ فادح لأنه من الممكن عدم حدوث المقدم مع حدوث التالى وتكون القضية صادقة. مثال ذلك «إذا سقط المطر نما الزرع فمن الممكن الا يسقط المطر ومع ذلك فإن الزرع ينمو لأنه ينمو بوسيلة أخرى غير المطر».

(٨) فى صفحة ١٠٥ وفى السطر الأول يقول المؤلفون المراجعون «إن التحول من سلوك عضوى إلى سلوك تأملى تحولاً يتسم بخصائص منطقية، وصحتها «تحولٌ».

(٩) يقول المؤلفون المراجعون فى صفحة ١٠٦ «قد يعتمد الإنسان على غيره لكى يفكر له ويحل له مشكلاته بصفة دائمة، وهذا أسلوب يحقق تكوين شخصية واعية مستقلة قادرة على تحمل المسئولية». وأنا هنا أمتنع عن التعليق خشية الانزلاق.

(١٠) فى صفحة ١١١ يقول المؤلفون المراجعون التفكير التقريرى يتصف بالبحث عن حل واحد صحيح حيث يكون على من يقوم بالتفكير الوصول إلى إجابة بعينها تعد هى الإجابة الوحيدة الصحيحة». وهنا يخلط المؤلفون المراجعون بين علم النفس والمنطق. ففى المنطق يقال: (تقريرى) على القضية الصادقة، وهو مصطلح من وضع فريجه (مراد وهبه، المعجم الفلسفى، ص ٢١٦). أما فى علم النفس فيقال تفكير اتفاقى convergent.

أما بعد فهذا جزء من كل. والكتاب «نسيج وحده» ينبغى أن يكون موضع دراسة عاجلة لأننى أظن أن النتيجة ستكون سلبية فى المقام الأول والأخير.

ولكن مع ذلك يبقى سؤال:

كيف خرج هذا الكتاب «نسيج وحده» إلى الوجود؟

قبل الجواب عن هذا السؤال ينبغى التنويه بأن وزارة التربية والتعليم بها مركز يسمى «مركز تطوير المناهج» وهو مركز «يزهو» بأنه مسئول عن إصدارات الوزارة علمياً وتربوياً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزلزال

مهداة إلى الشاعر الكبير صلاح عبدالصبور
في ذكرى رحيله الثامنة عشرة

كان من الضرورى، بل من الحتمى، أن يكتب غريب محمد غريب هذا الخطاب إلى صديقه العزيز شفيق السيد الذى لم يره منذ وقت طويل. والغريب فى أمر غريب أنه لم يكتف بأن يوقع عليه باسمه، بل أضاف إليه أسماء أخرى كان صديقه أو بعض أصحابه ومعارفه يطلقونها عليه فى ليالى السمر الطويلة، بينما تطل من عينى صديقه ومن عيون الأصحاب نظرات تلمع وتخبو وتمتزج فيها السخرية بالحب بالإشفاق: الحكيم والمسيخ والظل الباهت والصوت الخافت، والبومة والعنكبوت والفقمة وأسماء وصفات أخرى لم يجد داعيًا لذكرها. ووجه الضرورة التى دفعته لكتابة الخطاب أنه رأى صديقه الحبيب فى الحلم وأخذ يعاتبه ويجادله جدالاً أشدَّ مما فعل فى لقائهما الأخير الذى لا يذكر إن كان قد تم قبل أسابيع أو شهور أو سنين. وسنصرف النظر الآن عن هذا اللقاء الأخير وموعده البعيد أو القريب، ونقتصر على الإشارة الموجزة للجدل الذى اشتبكا فيه بالأفكار والكلمات بأعنف مما يشتبك اليوم أبطال أفلام العنف والكاراتيه وغيره من فنون الصراع العجيب. أكد غريب لصديقه أن الزلزال قادم ولا شك عنده فى ذلك. وشرح الأسباب والمبررات شرحا مستفيضًا سنجده يكرره فى خطابه. لذلك ينبغى علينا أن نبدأ بقراءة الخطاب نفسه قبل أن نعرف شيئًا عن مصيره:

«لا أملك إلا أن أكتب إليك ياشفيق بعد أن تعذر على لقاؤك والاتصال بك. أصبح هذا أمرًا حتميًا بعد أن صور لى الوهم ـ الذى ظللت أجترُّه حتى كاد أن يبلغ مبلغ اليقين ـ أنك غاضب علىَّ أو فى نفسك شىء منى ـ أجل أجل.. منذ تلك الليلة التى تحدثنا فيها عن الزلزال والكوارث والبراكين. قلتُ إن الموت قادم لا مفر منه، وكل الدلائل تؤكد أننا سنلقى مصير الفيران التى تهرب من السفينة الغارقة لتغرق فى قاع البحر، أو سنموت ميتة النائمين الذين يدخل عليهم اللصوص فى الليل ويذبحونهم بالسكاكين. صَرَختُ بأن الزلزال قادم، وأننى أحس بعلاماته ونذره وإشاراته. وإذا كان الموت هو

المصير المحتوم فلنمت مفتوحي الأعين بشرف وكبرياء. ضحكت طويلاً واتهمتني بالرومانسية المريضة وعداوة البشر، وكأن الزلزال إلذى روعّ مدينتنا الكبرى وبعض المدن الصغيرة والقرى البائسة لم يكفني فراح خيالي السقيم يتوهم أفظع الوان الدمار. أكدت لك - وأنت تنظر إلى مذهولا لأنني رفعت صوتي عاليا وضربت مائدة العشاء الذي دعوتني إليه بكفي ضربة مدوية: كيف أصدق أن صديقي لا يفهمني؟ أنا أقصد الزلزال الآخر - الزلزال الذي يرج العقول لا الأجسام، يهزُّ الوعي البليد النائم لا البيوت الآيلة للسقوط، يخرج المخلصين والصادقين من تحت انقاض الجمود والإهمال والتجاهل، حتى الكذابين والأدعياء والأبطال الجوف وسائر المُعَذَّبِينَ في الأرض - كما تعودت أن تسميهم - لا أتمنى أن تسقط على رؤوسهم ذرة تراب ولا غبار واحدة. - إنه زلزال آخر ياصديقي - قلت وأنت تلوى فمك بامتعاض وتنفث دخان سيجارتك في وجهي: نريد النور والأمل والمستقبل، نريد البناء والعمل، بينما تتكلم أنت وغيرك عن الزلزال؟ وضعت وجهي بين كفي لأكتم صوتي الذي ارتفع فجأة: ومن منا لا يريد النور والأمل والانسان الجديد؟ من منا لا يعمل له؟ هل عشنا وشقينا إلا من أجله؟ وكيف تنتظر أن يأتي بغير زلزال؟ لنختلف حول طبيعته، لكن كيف نختلف حول ضرورته؟ سكت وأدرت وجهك للحائط ورحت تحدق في لوحة راهب بوذي مستغرق في التأمل والصمت. وبدأت أؤكد لك أن الزلزال قادم لا محالة، وأخذت أتلو عليك الحجج والبراهين كأي محام يرفع صوته أمام قضاة مصابين بالصمم والخرس والعمى:

- عندما تتربع الذئاب على عروش الغابة وتصبح الأسود طعامًا للنمل والذباب والضباع والكلاب - فلابد أن يحدث الزلزال..

- وعندما يعظ اللص بالأمانة، ويمتدح الفاجر الفضيلة، ويدعو الخائن إلى الوفاء، ويمجد القاتل البراءة والشرف، ويثرثر الكذاب عن الصدق، والمزور عن النزاهة، ويصبح الكل عدوا للكل والجميع مسلطين على الجميع والكلاب تتصارع على الغنيمة التعيسة العاجزة - فكيف لا يأتي الزلزال؟

- وحين يبشر الجراد بالخضرة والربيع، ويرتدي المسخ زي البطل والقديس، ويخطب الأبكم ويغني الأخرس وتسيل أنهار العلم والحكمة من أفواه الجهلاء والأدعياء، فحتم أن يحدث الزلزال.

- وكلما عمَّ الضجيج واستَشْرت الضوضاء حتى صمتّ الآذان وعطلت العقول وجعلت الأعلى صوتًا هو السيد المسموع ومن لا يظهر في الإعلان والإعلام غير موجود - هل تتوقع نبوءة أصدق على اقتراب الزلزال؟

- وعندما تنعق الغربان وتنق الضفادع وتنهق الحمير ويهلل البلهاء والسفهاء ويصفقون ويهتفون متشنجين للفن الجديد والنغم الجديد.

- وبعد أن أخذ المارد الأعمى يحطم مصابيح العقل ويطفئ منارات الوعي ويدمر ويكفِّر ويفَجِّر وهو يسوق الملايين إلى كهف الماضي الذي لن يعود، ويضع أقنعة الظلام على وجه المستقبل الموعود، ويهدد إرادة التغيير بالذبح والخنق والحرق والتصفية -،

فهل تنتظر ألا يسقط البيت وتنتفض الأرض والسماء بالزلزال؟

- وعندما تتكفىء البديهيات على وجوهها فى الوحل، ويسحلها الشطار الأوغاد فى الشوارع والحوارى والأسواق، بينما تطل عيون الآخرين من النوافذ وتضحك فى شماتة وهى تجهز المقبرة الجماعية لأصحاب الكهف والرقيم -.

فهل يمكن أن يتأخر الزلزال؟

- وأخيرا حين يغيب العصفور عن زيارة السجين الوحيد فيفتقد وقفته على حافة الكوة الضيقة فى زنزانته ويأكله الجوع لحبات الأمل التى كان يلقيها إليه منقاره الذهبى - ألا ينبئ كل هذا بزحف الزلزال الذى يروع السجن بكل من فيه؟

ألا يدفعك للتأهب والاستعداد بدلاً من الضحك والسخرية والتشكك؟

آه ياصديقى: - اكتشفت أننى أكلم نفسى كالعادة ووجهى إلى الجدار، كأنى محكوم عليه بنوع جديد من أحكام الإعدام، هو عدم التوقف عن الكلام والكلام والكلام. كنت قد غادرت الحجرة التى جلسنا فيها للسمر والعشاء، وكان الراهب البوذى لايزال جالسا القرفصاء، مسترخى الذراعين واليدين على ركبتيه، رافضًا النظر إلى لانشغاله بالتأمل فى العدم الذى احتواه معه... ثم رجعت بعد لحظات طالت كأنها الدهور، وحاصرنى فيها الحرج والغضب والندم والاختناق. نهضت واقفا للانصراف بينما كنت تضع صينية الشاى على المائدة فقلت رافعًا حاجبيك من الدهشة: معذرة ياغريب. ألا تجلس لنشرب الشاى ونكمل الحديث؟ قاطعتك وأنا أتكلف الضحك: لا أريد أن يزيد شعورى بالذنب ورغبتى التى تعرفها فى تعذيب الذات.. رنّت ضحكتك المجلجلة ووضعت يدك على كتفى: صدقنى ياغريب.. أنت أحوج الناس إلى هذا الزلزال... سألتك فى هدوء وأنا أتجه فى تصميم نحو باب الخروج: ماذا تعنى ياشفيق؟ قلت وأنت تشير إلى الراهب وتتوقف عنده: ألم أقل لك إنك اسم على مسمى... ولما سكت دليلاً على عدم الفهم عدت تقول: غريب عن العالم والعالم غريب عنك.. تمتمت وأنا أخطو نحو الباب دون أن أنظر إليك أو إلى الراهب الأصلع النحيل: ربما.. ربما...

وذهبت ياصديقى دون أن تقول وداعًا أو تحدد موعد اللقاء الجديد.. وانصرفت لكتاباتك ومقالاتك الصحفية ورعاية أرضك ومصالحك فى الصعيد، وسافرت أنا إلى بلاد الصحارى والخيام والنفط والملل لأواصل الصياح والنباح فى حجرات وقاعات التعليم العقيم.. وحين رجع غريب الذى تضاعفت غربته لزم بيته القديم الكئيب الذى تعرفه وانزوى فى غرفة صغيرة بالبدروم تشبه جحور الأرانب والفيران، تاركا بقية البيت للزوجة والأولاد ليتحركوا فيه معظم النهار والليل فلا تؤذيهم أشواك الصبارة العجوز. كان يمضى سحابة نهاره وساعات ليله فى مغارته الصغيرة كالحىّ الميت، محاطًا بالكتب التى ألفها أحبابه الأموات - الأحياء.

يظل يحاورهم ويجادلهم ويوافقهم ويخالفهم ويزيّن له الوهم أنه صار عضوًا فى المجتمع الوحيد الذى ينتمى إليه. الأهل تخلوا عنه، والصديق طعنه طعنة الإهانة، والتلاميذ رجموه بالحجارة، والأقزام المتعملقون أهالوا على رأسه أكوام التراب. وكلما خرج من مغارته الصغيرة ليتمشى قليلاً أو دفعه الضعف والسأم وحب الاستطلاع إلى أحد المجالس

اتسعت حدقات الأعين وهي ترى الشبح الخارج من مقبرته أو الخلدَ الذي غادر جحره. ولم تلبث البومة أن رجعت لصمتها واكتفت بحديثها الخافت النبرات مع أولئك الخالدين الذين توهم أنهم قبلوه صاحبا لهم أو خادمًا لمحرابهم أو صبيا يتعلم الألف باء من جديد على أيديهم. وأصبح الجحر الصغير ملاذه من ضجيج العالم ومكبرات أصواته التي ارتفعت ضوضاؤها ودويّ طبولها أكثر بكثير مما وصف لك في لقائكما الأخير. صار كهفه الذي يغلقه على نفسه ليحتمي من الذئاب والكلاب والغربان والضفادع والمسوخ والأقزام والعمالقة والأدعياء والمتآمرين والمتكالبين وصناع الجحيم اليومي في الأرض البور. وكان على صديقك ياشفيق أن يراجع كل شيء فيه وحوله وأمامه وراءه: أن يجترَّ أشواك ذكرياته كالجمل العجوز، أن ينظر في المرآة ويسأل نفسه: كيف صرت إلى ما صرت إليه؟، أن يستعيد اللغة والهوية ويحاكم الماضي والحاضر ويسأل نفسه إن كان قد بقي له مستقبل آخر غير الإلقاء في مزبلة الإهمال؟ آلاف الصفحات التي كتبها بدم القلب وكد العقل وسهر العين وعرق العمر صارت مدادًا أخرس. أكوام كلام لم ينفع أحدًا ولم يغير شيئًا ولم يحرك حجرًا ولم يقدم خطوة ولم يؤخر. ليت الشجاعة تواتيه فيحرقها كما فعل الكثيرون قبله. أليس هذا الحريق المجنون هو الشط الأخير للملاح الفاشل والرحالة الخائب؟ وعانى صديقك ياشفيق من قلة النوم، وثورات الأحشاء المتشنجة، وانطفاءات الوعي والذاكرة والفهم والإدراك. أصبح كل شيء ينتفض ويرتج في داخله بقرب أوان الزلزال، وكم اشتقت ياشفيق في تلك الأيام القلقة والليالي الأرقة إلى يد حنانك التي طالما ربت بها على كتفي الذي انحنى ورأسي الذي كساه الثلج، كم تطلعت إلى عينيك الواسعتين العميقتين، إلى سلاسل ضحكتك الفضية التي كان رنينها أعذب وأحلى ما تسمعه أذناي وسط أمواج النشاز والخلط والتخليط والفوضى التي تلطمنا ليل نهار...

كانت زوجتي قد ذهبت مع الأولاد إلى المصيف فرارا من الحرِّ والرطوبة في المدينة والحيِّ والبيت الغريبي الذي ازورت عنه كل الأنسام. ورحت أعالج الصداع والقلق والأرق بالأدوية المهدئة والأقراص المنومة التي وصفها الطبيب. كنت أنام كأهل الكهف لا أميز الليل من النهار، ولا أخرج من حلم إلا لأدخل في كابوس. ومع التخبط في متاهة بعد متاهة، والغرق في بئر بعد بئر، والانحدار إلى هاوية تبتلعها هاوية، سلمت بأنني أصبت بنوع جديد من الشلل أو التحجر، أو ربما بنوع غير مسبوق من عدم الوجود. لم ينج من ذلك قلمي وأوراقي وكتبي التي تصورت أنها حجارة ستسقط حتمًا على رأسي عندما يرتج الزلزال القادم ويرج كل شيء. لعلي قد ارتجفت كثيرًا في نومي أو صحوي المختلطين، ولعلي أن أكون انتفضت ونفضت من الظاهر والباطن أكثر من مرة. ولكن لطمة مروعة من قبضة مخيفة فاجأتني ذات لحظة فتخيلت أن روحي وجسمي وبيتي ومدينتي والعالم القبيح القديم كله قد تحول إلى أنقاض. وما أدري إلا والباب يدق دقات تدوي كالرعد، وأصوات حناجر وأيد وأقدام تتداخل وتتدافع وتضطرب. قلت لعلها الشرطة أو المطافئ أو النجدة جاءت تفتش عن الأحياء الباقين تحت التراب. وفتحت الباب فإذا هم أمامي يشيرون إليّ ضاحكين - أطفال كأنهم ملائكة بغير أجنحة، يتوسطهم شيخ وقور مضيء الوجه طويل اللحية يرتدي ثوبًا فضفاضًا لم أتبين لونه ويغطيه كمسوح الرهبان. اندفعوا داخلين وهم يتصايحون ويغنون كأنهم زفة عرس أو جوقة تمثيل وغناء وتهليل. ودخل الشيخ الطيب المضيء وراءهم وربت على كتفي كصديق قديم. شلّني الذهول في مكاني وأنا أراهم يتحسسون الجدران والكراسي والأرائك والستائر المسدلة

ويتجهون برغم الظلام السائد إلى غرفتى المنزوية كالجحر فى ركن بعيد من البدروم. وقبل أن أتمكن من السؤال شعرت بيد طرية تأخذ بيدى وصوت متهدج يقول: ألم تكن تنتظر الزلزال؟. سألت فى غيظ وغضب: من أنتم؟ من أدراكم؟ من أذن لكم بدخول بيتى بغير استئذان ـ قال الصوت وصاحبه يشدد قبضته على يدى: جئنا لنهنئ أنفسنا بنجاتك! صحت وقدازداد غضبى: تهنئنى والمدينة تحت الأنقاض؟ رنت ضحكته مثل كرة نحاسية سقطت وتدحرجت على البلاط: المدينة بخير. الناس أيضًا بخير. والعالم على حاله كما كان وسوف يكون.. قلت وقد بلغ بى الاستياء من عبث الأطفال مداه: لم تجب على سؤالى؟ من أنت ومن أنتم.. كيف... قاطعنى وهو ينقل يده من يدى إلى كتفى: وماذا تهم الأسماء؟ المهم أن زلزالك وقع ومازلت بخير. أصررت على تكرار السؤال بعد أن رأيت الصغار يتزاحمون على صومعتى الصغيرة ويوشكون أن ينتهكوا حرمة أسرارها وأسرارى. سبقنى الشيخ خطوات ونفذ من صفوف الصغار وجلس على الكنبة التى شهدت أحلامى وكوابيسى، وأخذ يتأمل الصور والأقلام والكتب والتماثيل الصغيرة. تابعت عينيه وهما تطوفان بالرفوف الخشبية وتتفرسان فى اللوحات الصغيرة المثبتة فوق مكتبى وعلى الجدار المواجه له: قال كأنه يألف المكان وما فيه: القديم جديد فى الوقت نفسه.

والنهاية تحتضن البداية على الدوام. أمازلت تلح على السؤال؟ قلت بنبرة لم يزايلها الغضب والاندهاش وأنا أقلب عينى بين وجهه ووجوه الأطفال المبتسمين الذين وقفوا فى نصف دائرة كباقة من الزهور:

ـ أليس هذا أبسط حقوقى؟

قال الشيخ وهو يبادل الأطفال الذين تشابكت أيديهم ابتساما بابتسام:

ـ جئنا نسجل البداية الجديدة.. نضيف ريشة جديدة إلى كفة الميزان..

تلاحقت ضربات قلبى عندما رأيت الأطفال يرفع كل منهم فى يسراه سجلاً أسود مزخرف الحوافى بالذهب، وفى يمناه ميزانًا من النحاس البراق الذى استقرت ريشة زاهية الألوان على سطح كفته.

قلت وقد استثار المشهد عجبى: سجلات وموازين وأطفال وشيخ غريب؟. من الذى دلكم على كهفى؟...

قاطعنى بصوته الهادئ الذى تبلله الدعابة الهادئة: هل تحرمنا من أن نقتحم كهفك أيها الراعى الوحيد؟

قلت وأنا أطرق برأسى إلى الأرض يأسًا وغيظًا: حتى الكلب الوفىّ حرمت منه..

ضحك الشيخ على الفور وأشار إلى الأطفال: أرأيتم؟ مع أن زميليه انطلقا فى زحام المدينة وتمسكا بالحياة ـ ظل أحدهما يبحث عن زوجته وأولاده، والآخر يتشبث بالحب المستحيل.. قلت محتدًا لأنهى هذا الاستطراد السخيف: حتى أكلهما الزمن فأسرعا إلى الكهف يانسين.. ضحك الشيخ وردد الأطفال المبتسمون أصداء ضحكته: نحن كذلك..

قاطعته وأنا أشير للأطفال إشارة قاطعة بالسكوت: أنتم أنتم.. من أنتم؟

قال الشيخ بهدوء كأنما يشعر بالذنب عن الكتمان الطويل: قلت لك ما قيمة الأسماء؟ سمنا روح الأرض! قلب البشرية - ذاكرة التاريخ! وعى الحاضر منذ الأزل إلى أبد الدهر!..

قلت لك ما قيمة الأسماء؟!

سألت وأنا أحاول أن أجد منفذًا يخرجني من كفن يلتف حولى أو تابوت يغلق علىّ: وهذه السجلات السوداء؟ هذه الموازين؟ هل مت فى الزلزال وجئتم تقيمون الحساب؟

قلب عينيه قليلاً بين الصور واللوحات الصغيرة: ياللجاحد المتسرع! بل بعثت للبدء من جديد... ثم منطلقًا فى ضحك صاخب وهو يتأمل الصور المعلقة على الحائط كأنه يكلم نفسه: على الرغم من الطفل الذى وقف أبوه وأمه بجانب فراش موته فى ثياب الحداد.. ومن العذراء الجميلة الناصعة الوجه التى اسندت رأسها على كفها اليسرى وراحت تتأمل جمجمة بشرية موضوعة امامها، وبالرغم ايضًا من وجوه الشعراء الأموات الذين أحطت نفسك بهم..

قلت محتجًا: هم أكثر حياة منى ومنك ومن كل من تظن أنهم أحياء!.

قال وهو يمد يده ويربت بها على رأسى وكتفى كأنما ينفض الغبار المتراكم من سنين: صدقت!

كل هذا فى السجل! كله فى كفة الميزان!.

رفعت وجهى إليه مستفهما وأنا أردد بصرى بينه وبين الأطفال: قال فى تؤدة كأنما يناجى نفسه: كل كلمة صدق فى هذا السجل، كل كلمة حق..

سألت متهكما: والميزان؟ أتراكم تزنون القلوب والأرواح؟ وأين ريشة؟..

استمر فى مناجاته: هل تصورتم أننا لا نسجل ولا نزن شيئًا؟ النيات والأحلام والأعمال كلهاهنا أو هناك. ما من شىء يضيع ياصديقى - ما من شىء ينسى أو يجمد أو يذهب هباء..

قلت وأنا أهز رأسى مستنكرًا: حتى المتواضعين المنكورين تذكرونهم؟ حتى الذين افترستهم ذئاب العصر وداستهم أقدامه؟

قال مؤكدًا على كل حرف كأنه يتلو نصا مقدسًا أو يرتل نشيدًا موروثًا: هؤلاء قبل غيرهم.. ثم وهو ينهض على قدميه ويقلب طرفه فى الوجوه الحزينة والسعيدة، والعيون المتحدية والعيون الكسيرة، وتماثيل الحكماء والمهرجين والقرود التى وضعت أكفها على الأفواه والآذان والأعين، والزهريات والشمعدانات الصغيرة التى طالما سهرت على شموعها: كل شىء يقول: اللحظة بين يديك، وكل لحظة تدعوك للبدء من جديد..

كنت قد تابعت عينيه وشردت ببصرى عَبْر الكوّة الضيقة لأتأكد من وجود البيوت من حولى وأعاين المآذن والقباب والنوافذ والشرفات والهوائيات المشرعة للسماء - ورحت أردد البصر بينه وبين الأطفال وأسأل نفسى إن كنت قد رأيت هذا

الوجه الطيب قبل ذلك. وبينما كنت على شرودى وحيرتى وتساؤلى المستمر سحبت طرفى وتلفت لأجيب عليه فلم أجد أحدًا حولى. كانت أصداء صوته ماتزال تتردد فى فضاء الحجرة الضيقة الخافتة الضوء وأنا أحاول أن أتذكر أين رأيت هذا الوجه الضاحك السمح ومتى سمعت هذا الصوت الخشن الوقور: كل شىء يدعوك للبدء من جديد..

ـ أتراك ياصديقى شفيق قد زرتنى فى المنام أو الكابوس؟ أم تراك تصوفت ووصلت وأصبحت من أصحاب الكرامات؟

لتكن الإجابة ما تكون. ولتعلم أخيرًا أننى اشتقت إليك، إلى وجهك وعينك وصوتك وضحكتك وشفتك أيها الطفل الشفوق العجوز على صديقك المغترب الغريب. صديقك الذى رأى ما رأى وكتب إليك ليقول إنه يحاول أن يبدأ من جديد..».

هكذا ختم غريب خطابه الذى لا يقل عنه غرابة. والأغرب من ذلك أيضًا أنه فوجئ بعد أيام ـ أو على الأصح فوجئت زوجته التى رجعت من المصيف مع الأولاد ـ بأن الخطاب المسجل قد رجع به ساعى البريد وعليه هذه التأشيرة بخط مضطرب لا يفك أسراره إلا خبير فى الخطوط:

«ثبت بالبحث أن صاحب العنوان توفى منذ سنوات وانتقل أهله إلى عنوان آخر..».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) سبق للكاتب أن نشر بكائيته إلي صلاح عبد الصبور في الذكري الأولي لرحيله (أغسطس ١٩٨٢ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ وأعيد نشرها ضمن كتابه بكائيات، ست دمعات علي نفس عربية، هيئة الكتاب ١٩٨٧) كما نشر في الذكري السابعة مسرحيته بشْر الحافي مذكرات الصوفي بشْر الحافي (من ديوانه أحلام الفارس القديم)، وأخيرًا قصته القصيرة «يابشر الحافي لم خرجت؟».. في الذكري الثامنة ونشرت لأول مرة في الكتاب التذكاري وأعيد نشرها في مجلة «نزوي» قبل أربع سنوات...

عز الدين نجيب

صالون الشباب الحادى عشر
بين فقر الفكر «وأوصياء الحداثة»

لم يثر موضوع فى الحركة التشكيلية فى مصر خلال السنوات العشر الماضية من الخلافات والزوابع مثلما أثار صالون الشباب السنوى، ويأتى شهر أغسطس من كل عام بعد أن تكون قاعات المعارض المهمة قد أغلقت أبوابها، وهرب الكثير من محبى الفن والثقافة من القاهرة إلى الشواطئ، أو المقاهى لمن لايستطيع، ويظل الباقون غير مهيئين لمشاهدة أعمال الفن التشكيلى الحديثة جدًا عسيرة التذوق والفهم، وبرغم ذلك يقتحمهم «الصالون» بجوائزه واتهاماته ونوادره واستفزازاته، مضيفا إلى حر القاهرة ورطوبتها الشديدة سخونة استثنائية، وكان افتتاح الدورة الحادية عشرة للصالون فى الرابع والعشرين من أغسطس الماضى (بقصر الفنون بساحة الأوبرا) هو الختام الأكثر إثارة لموسم تشكيلى فاتر!

● بين الغاية والتطبيق

لكن لماذا كان صالون الشباب ـ دائما ـ موضوعا خلافيا فى الحركة الفنية والثقافية؟ هذا على الرغم من أن كافة الأطراف كانت متفقة على أهميته وضرورته فى ضخ دماء جديدة فى شرايين الفن المصرى المعاصر، وفتح النوافذ على مختلف الثقافات والتيارات، وتحريك نوازع الإبداع لدى الأجيال الجديدة، مع التأكيد على تعميق الإنتماء والأصالة فى الفن، والبحث عن خصوصية تجمع بين جذور الهوية وإنجازات العصر وعوامل التفرد الذاتى.

لكن الخلافات دائما كانت حول تطبيق هذه الأهداف، وحول انفراد تيار بعينه بالصالون والهيمنة عليه، وفرض اتجاهاته الفنية والفكرية على عملية اختيار الأعمال للعرض والجوائز، وهكذا أصبحت الأهداف

النظرية (التى كانت تأخذ شكل المسلمات) شعارات جوفاء فات أوانها، أو مجالا للتأويل نحو اتجاهات بعيدة تماما عن دوافعها الأصيلة حتى فقدت معناها، بل بات «الموضوع» - الذى يعلن عنه سنويا ويختلف من عام إلى عام كمجال للتسابق بين الفنانين - بلا أهمية، وفى أحسن الأحوال بات مجرد ذريعة لعرض رؤى «حداثية» مجردة من المعنى، وأصبح النوع الفنى الغالب على المعارض هو العمل الفنى المركب، أو فن التجهيز المشكل فى الفراغ، وهو الترجمة العربية لكلمة Instauation، الذى يقبل الجمع بين مختلف مجالات الفن وفروعه، كما يقبل استخدام أى نوع من الخامات والمخلفات والنفايات، ويحتل كل عمل أضعاف المساحةالتى تخصص عادة للأعمال الفنية المستقرة، مثل التصوير والنحت والرسم والحفر، وصاحبت الدورات المتعاقبة عملية شحن تصاعدية من قبل المنظمين للصالون ولجان التحكيم فيه، نحو التحرر من جميع المسلمات والقيم الفنية المتعارف عليها (التى وصموها بكلمة التقليدية مرة والرجعية مرة أخرى).

وعزز عملية الشحن هذه: إغراق الجوائز بصورة مبالغ فيها (عددا وقيمة مادية) على الفائزين فى مسابقة الصالون، التى أصبحت أكبر مسابقة للإبداع التشكيلى تقيمها وزارة الثقافة، ما جعل الحصول عليها حافزا ماديا وأدبيا ضخما للشباب، ليس للتنافس على البحث والإجادة، بل على إرضاء ميول المهيمنين على الصالون من مسئولين ومنظمين ومن دار فى فلكهم، فى سبيل الحصول على الجوائز والترشيح بعد ذلك للسفر إلى محافل دولية.

وكانت النتيجة هى اكتظاظ قاعات مجمع الفنون بالزمالك فى كل دورة من دورات الصالون بالأعمال الفنية المركبة، التى يكثر فيها استخدام أكوام القش والتبن وكتل الطين والحديد والأخشاب والموتورات والأسلاك والتروس والمرايا والحبال وعجلات الكاوتشوك وقطع الأثاث والخيش وأعضاء الجثث البشرية ورءوس الطيور المذبوحة والنفايات التى يصعب تصنيفها تحت أى مسمى، كما يصعب تحديد توجهها نحو أى هدف. أما إذا بحثت فيها عن فكر ما فلن تجد له أثرا إلا فيما ندر، وأما إذا فتشت عن الأصالة - حتى ما ينتمى فقط إلى ذاتية الفنان، بغض النظر عن انتمائه إلى السياق الحضارى لمصر - فلن تجد فى الغالب إلا انعكاسات شاحبة لأعمال واتجاهات أجنبية غريبة عن مزاج شعبنا.

وكانت تلك الأعمال تحظى بالأماكن الرئيسية فى كل القاعات، وتحصل على أهم الجوائز، وثمة ما يوازيها من أعمال فائزة فى فروع أخرى مثل النحت والتصوير والحفر والرسم، غلبت عليها حيل التقنيات والإثارة البصرية، بما يخلخل المعايير المستقرة للمصطلح الخاص بكل فرع، بعيدا عن أى ارتباط بمضمون أو ملامح بيئية، بل يسهل إرجاع تلك الأعمال إلى نظائر وأشباه فى كتب الفن الحديث وكتالوجات المعارض والمهرجانات التى تقام فى دول أوربا، متوافقة مع ظروف التطور أو انفجار الأزمات الحضارية التى تمر بها تلك الدول.

هكذا انقسمت قيادات الحركة الفنية وأساتذتها ونقادها، بين مشجع لتلك الاتجاهات ومحرض على «المزيد من التهور والجنون والركل بالأقدام لكل ماهو قديم!»... وذلك بنص الألفاظ التى استخدمها بعض الأساتذة الجامعيين أمام الفنانين الشباب تعليقا على إحدى الدورات، وبين معارض ومستهجن ومنبه إلى مخاطرها التى تنذر بانحراف الأجيال الجديدة عن انتمائها وهويتها وأصالتها، وتهدد مستقبل الحركة الفنية بالإنزلاق نحو التبعية العمياء للثقافة الغربية. وقد امتد الجدل حتى بحت أصوات المعارضين سنوات طوال، دون أن يبالى أصحاب القرار (فى وزارة الثقافة) بحسم المسألة، مما ترك انطباعا لدى الكثيرين بأنه لا جدوى من أى نقد أو تحذير، اعتقادا بأن ما يحدث هو الخيار المطلوب!

● انقلاب فى المسار!

حتى كانت المفاجأة فى الدورة الحالية، قبل شهر واحد من موعد افتتاح الصالون، عندما صدر قرار رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية بتشكيل لجنة الاختيار والتحكيم للصالون والمفاجأة هى فى اسم رئيس اللجنة وأعضائها الإثنى عشر، فقد كانت برئاسة الفنان السكندرى عصمت داوستاشى، وضمت عددا من الفنانين كان لهم موقف مغاير لمسار الصالون فى دوراته السابقة، ولم يكن من المعتاد اشتراكهم فى لجانها من قبل وهم: سيد سعد الدين، سلمى عبدالعزيز، سيد القماش، مجدى عبدالعزيز، مرفت السويفى، سهير أبو شادى... وكاتب هذه السطور... وفى مقابل هؤلاء ضمت اللجنة أسماء مجموعة من الفنانين الشباب ممن يمكن اعتبارهم من أبناء الصالون، حيث فاز أغلبهم بجوائز فى دوراته المتعاقبة وتخطوا الآن السن التى تسمح لهم بالاشتراك فيه وهو ٣٥ عاما.. وهم: أحمد عبدالكريم، أحمد رجب صقر، طارق الكومى، حازم طه حسين، جمال عبدالناصر، شريف عبدالبديع، إضافة إلى «قومسيير» المعرض صلاح المليجى، الذى سبق له الفوز أكثر من مرة بجوائز الصالون، بما ينبئ - مقدما - بانحيازهم إلى توجهات الدورات السابقة التى لمعوا من خلالها.

لكن تشكيل اللجنة الغريب لم يكن إلا نصف المفاجأة، أما النصف الآخر فهو نقل المعرض من مجمع الفنون بالزمالك إلى قصر الفنون بالأوبرا، ولذلك دلالته الفارقة، حيث كان المكان يعطى قيادته الفرصة كاملة للهيمنة على الصالون واستبعاد من تشاء من المشاركين قبل العرض على اللجنة، من خلال تولى هذه القيادة منصب «القومسيير» أو المشرف العام على الصالون مع تفويضه فى صلاحيات واسعة، تحول بواسطتها مع السنين - إلى مركز قوة شبه مستقل داخل المركز القومى للفنون التشكيلية، يستطيع أن يرشح أعضاء اللجان ويوجه مسارها ويؤثر فى قراراتها، ومن غير المنطقى أن يتم ذلك على مدى سنوات طويلة بغير ضوء أخضر من القيادة العليا بالطبع.

إننا - إذن - إزاء انقلاب حقيقى فى مسار الصالون - فكيف حدث؟.. أغلب الظن أن ذلك جاء بعد عملية مراجعة جذرية من القيادة العليا بالوزارة وقطاع الفنون التشكيلية لما آل إليه أمره، بعد أن أصبحت نتائجه مضغة، وباتت الاتهامات الموجهة إليه وإلى القيادة المباشرة له عبئًا على سياسة الوزارة، فى وقت لا تسلم هذه السياسة من الهجوم المتواصل من المثقفين فى مواقع عديدة، وربما رأت تلك القيادة أن إعطاء الفرصة للطرف النقيض للتجربة، ولو لمرة واحدة، سوف يضع أصحابه فى اختبار محسوب النتائج، فلو نجحت التجربة احتسب ذلك حسنة لمن أعطاهم هذه الفرصة، ولو فشلت أصبح هؤلاء المعارضون عبرة لكل من يهاجم او يشكك فى المسار القديم مستقبلا وربما رأى أصحاب قرار تشكيل اللجنة فى وجود أغلبية من الفنانين الشباب من أبناء الصالون السابقين ضمن أعضائها - صمام أمان يعصمها من أى انقلاب جذرى محتمل فى توجهاتها.

● معايير ونتائج جديدة

غير أن اللجنة (بهذا النسيج غير المتجانس) سرعان ما تجانست وانسجمت، بأسرع مما كان يتوقعه أكثر المتفائلين، وذابت حواجز الأجيال والقناعات والأفكار، والسبب هو ما واجهه من طوفان الأعمال الفنية الهابطة المقدمة إلى المعرض، ولم يكن من الصعب اتفاق أعضائها على المعايير التى يتم على أساسها فرز تلك الأعمال والانتقاء من بينها، فهى - ببساطة - أن تكون فنا أو لاتكون، وأن تكون جادة فى معالجتها أيا كان الأسلوب الذى تختاره، وأن تكون ملتزمة بموضوع المسابقة وهو «الطاقة».. وبأسلوب ديمقراطى ورفاقى هادئ، أجاد الفنان عصمت داوستاشى الأمساك بدفة القيادة وامتصاص فورات الحماس خاصة بين شباب اللجنة، والوصول إلى قناعات مشتركة، وأشهد أن الجميع كانوا على مستوى المسئولية وأن الخلافات كانت صحية تماما، ومن منطلق بعيد كل البعد عن حساسيات اختلاف الأجيال، أو أية حسابات شخصية، وأن دافعها كان الوصول إلى أفضل صيغة لأقوى دورة يشهدها الصالون، كل من منظوره الفكرى والجمالى الخاص.

وكانت النتيجة أن اللجنة رفضت ألفا وستة وأربعين عملا فنيًا وجدت أنها دون مستوى العرض أو خارج موضوع المسابقة، وأجازت عرض ١٧٠ عملا فقط قدمها ١٤٨ فنانا من بين ٧١٨ فنانا هم مجموع المتقدمين بالأعمال والتى بلغ عددها ١٢١٦، وتلك كانت أولى مفاجآت عمل اللجنة، حيث يعتبر هذا العدد أضخم عدد للمتقدمين خلال كل الدورات السابقة، كما يعتبر المقبولون هم الأقل عددا بالنسبة لتلك الدورات.

أما النتيجة الثانية فكانت اتفاق اللجنة على تأكيد عدة معايير مبدئية فى ترشيحاتها للجوائز، أولها، توفر الفكر، بشقيه الفلسفى والجمالى فى التعبير عن موضوع الطاقة، والثانى هو الجدية فى التناول

والبحث، أيًا كان الاتجاه أو الأسلوب الذى يختاره الفنان، والثالث هو الخصوصية بمعنى أصالة الفنان الذاتية واقترابه من الهوية المصرية والرابع هو الجدة والابتكار.. ولا يعنى هذا التراتب أن ترتيب تلك المعايير يأتى حسب هذه الأولوية، فجميعها تحتل نفس المرتبة من الأهمية، لكل عضو فى اللجنة أن يرتب أولوياتها كيفما شاء.

وأشهد - مرة أخرى - أن اللجنة لم تحاول بأى حال أن تفرض توجهات أو أساليب معينة، بل حرصت تماما على تمثيل كافة الاتجاهات والأنواع الفنية بمنتهى الحيدة، غير مشترطة إلا المستوى الفنى الجيد والتعبير عن موضوع المسابقة، وقد أتيح عرض عدد لا بأس به من الأعمال الفنية المركبة والأعمال التجريدية التعبيرية بل والأعمال السريالية والحداثية جدا، وجد أنها تتضمن المعايير الأربعة التى أشرت إليها، بل وفاز بعضها بجوائز مهمة.

وفى ظنى أن نسبة كبيرة من العدد (١٠٤٦) عملا التى رفض عرضها، كانت ضحية لمسار الدورات السابقة للصالون، التى غذّت لدى الفنانين الشباب نزعة الاستسهال والفهم السطحى لمعنى الحداثة والتجديد، كما عمل الإغراء الطاغى للجوائز المالية على اجتذاب مئات الفراشات الضالة أو الهواة الذين لا يملكون الموهبة أو الجدية اللازمة، مما سمح بنمو النباتات المتسلقة والأعشاب السامة، وأعتقد أن تصحيح هذا المسار وضخ الدماء النقية فى شرايين جسد الحركة الفنية الشبابية، يحتاج إلى عدة سنوات أخرى من عمر الصالون، لعلاج ما أفسدته عوامل التشويه والسطحية والإثارة الجوفاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ملاحظات لابد منها:

وقبل أن نستعرض نتائج التحكيم وأهم الأعمال الفائزة، أرى من الضرورى إلقاء الضوء على الاتجاهات السائدة على ما قدم وما عرض فى الدورة الحادية عشرة لصالون الشباب..

والملاحظة الأولى هى الفراغ الكبير فى فكر الشباب، «حيث كان من النادر العثور على فنان يثير فكرك برؤية تنم عن ثقافة أو موقف» تجاه الحياه أو العصر أو حتى القوى الإنسانية والوجودية أبعد من حدود الطاقة الغريزية (الجنسية) أو الطاقة العضلية، بالرغم من أن الموضوع المطروح (الطاقة) يثير الفكر بدرجة بالغة التنوع، والطاقة هى النسخة الأساسية لعصرنا، وسوف تكون أكثر تأثيرا مع مطلع الألفية الثالثة التى نقف على أبوابها، قصارى ما كان يشغل أغلب المتقدمين هو اللعب بالخامات والتقنيات، ومحاولة الخروج على المألوف بأحجامها الهائلة واستخداماتها الغريبة، ولو بدون تمكن أو دراية بأسرارها، الأمر الذى يعنى أن الجيل الجديد من الفنانين - المرشح بعد أعوام، طالت أم قصرت، لاستلام

الراية من الأجيال السابقة - معرض للدخول إلى القرن الحادى والعشرين سطحى الثقافة معدوم الفكر، طبعا هناك استثناءات عديدة ممن فازوا أو ممن خانهم التوفيق، لكن الاستثناء لا ينفى القاعدة!

الملاحظة الثانية هى أن موضوع «الطاقة الجنسية» كان يحتل مساحة كبيرة جدا من الأعمال المقدمة من الجنسين، وتتم معالجته بأسلوب فج - موضوعيا وجماليا - مع فقر ملحوظ فى نسبة الخيال والذكاء الفنى اللذين يمكن أن يغلفا تلك المعالجات بما يرفعها إلى مستوى أرقى من مستوى الشهوة الغريزية، وتلك نتيجة ترتبط - من ناحية - بالملاحظة السابقة، وهى الفراغ الفكرى، وترتبط - من ناحية أخرى - بحالة الكبت التى يعانى منها أغلب الشباب فى ظروفنا الاجتماعية الراهنة، أو بعكس هذه الحالة أيضا!!

الملاحظة الثالثة هى غياب البعد الاجتماعى (بدءًا من لمس الملامح الخارجية للبيئة وحتى لمس المتغيرات الجذرية التى تحدث فى مجتمعنا المعاصر) عن آفاق الفنانين الناشئين والشباب، ويرتبط بذلك غياب الاهتمام لديهم بإيجاد حلقة التواصل بيهم وبين المجتمع، فأغلب الأعمال إما فاقدة للقدرة بل وربما الرغبة فى التأثير والحوار مع المتلقى على أرضية مشتركة من واقع يعيشونه معا، وإما تائهة فى ملكوتها الخاص، كم يغنى لنفسه فى الحمام، ولو كان صوته غير مفهوم أو ضائعا فى طنين أجوف، بسبب ضيق المساحة التى يغنى فيها وهى معبأة بالبخار!

الملاحظة الرابعة هى وجود تأثيرات واضحة على أعمال الشباب - بمختلف مستوياتها - من أساليب أساتذتهم فى الكليات التى يدرسون فيها تصل أحيانا إلى حد التقليد المباشر، خاصة فى التقنيات الجديدة، وقد يعد ذلك أمرا طبيعيا بالنسبة لسنهم وكونهم ما يزالون فى مرحلة الدراسة، لكن ذلك فى الحقيقة ينم عن تناقض مع فكرة قيام الصالون ذاتها، وهى بناء رؤى جديدة مستقلة للشباب وتشجيعهم على البحث والمغامرة مع التأصيل وإن دل ذلك على شئ - فهو يدل على استسهال هؤلاء الشباب وعدم شعورهم بأى عيب فى الاعتماد على إبداع غيرهم، كما يدل من ناحية أخرى على غياب الأسلوب التربوى لدى الأساتذة فى تنمية الحس الذاتى لدى تلاميذهم، وتحذيرهم من المحاكاة بكل أنواعها، أنواعها باعتبارها العدو الأول لأى فنان.

الملاحظة الخامسة والأخيرة.. هى تفوق أعمال الرسم والحفر (الجرافيك) - فكرا ومعالجة وابتكارًا - على أعمال التصوير والنحت والخزف والأعمال المركبة وغيرها، حتى أن مهمة اللجنة كانت عسيرة فى منح المتميزين فى هذين الفرعين حقهما، حيث يتساوى عدد الجوائز المخصصة لهما مع كل مجال من مجالات المسابقة الثمانية، فى الوقت الذى يعانى بعضها من فقر مدقع فى الإبداع والتميز، خاصة الخزف، الذى يعد خيبة أمل المعرض، وقد غاب عنه نهائيا مفهوم الشكل الأسطوانى الذى عرف به

على مر التاريخ، وحلت محله أشكال النحت الخزفى المليئة بالتجاعيد والملامس المكرشة والانبعاجات العشوائية المنفرة، وأغلبها مقلدة تقليدا واضحا لأساتذة معروفين وهكذا فإن الفائزين فى هذا المجال جمعوا بين حسن الحظ وسوئه، فمن ناحية هم محظوظون بمساواتهم إبداعيا مع نظرائهم الفائزين فى مجالات أخرى مرتفعة المستوى، ومن ناحية أخرى فإنه ليس امتيازًا لهم أن يفوزوا على ضعفاء المواهب والقدرات، فالفائز الحقيقى هو الفائز على أقوياء!

● من تجليات الفائزين:

ومع ذلك كله أمكن أن يخرج المعرض الحادى عشر فى صورة مشرفة، مضيئا أملا كبيرا فى تجاوز تلك الملاحظات مستقبلا، حيث توفرت فى كثير من أعمال الشباب المختارة للعرض أفضل القيم المتاحة من بين ما قدم، فكرا أو تقنية أو إبتكارا، كما أن الجوائز الممنوحة تمثل الحد الأدنى للاتفاق بين آراء متباينه لأعضاء اللجنة، وهى فى الحقيقة ليست أحكاما مطلقة بل نسبية، شأن كل الأحكام على الأعمال الإبداعية.

الجائزة الكبرى:

بلغ مجموع عدد الجوائز والشهادات التقديرية ٥٤، على رأسها «جائزة اخناتون الذهبية» على جميع الفروع وقيمتها خمسة آلاف جنيه، ثم ثلاثة جوائز (أولى وثانية وثالثة) لكل فرع من الفروع الثمانية فى المسابقة، وهى:

التصوير والنحت والرسم والحفر والعمل المركب والخزف والتصوير الضوئى والجرافيك بالكمبيوتر، وثمانية جوائز ـتسمى جوائز الصالون) واحدة لكل فرع من الفروع الفنية، و ١٣ جائزة لأعضاء لجنة التحكيم (واحدة لكل عضو من أعضائها) وثمانية شهادات تقديرية.

● فاز بالجائزة الكبرى الفنان محمد على محمود صبره عن عمل مركب يعكس توجها فكريا وجماليا يتضمن إلى حد كبير مجمل القيم التى يهدف إليها الصالون، وقالت عنه اللجنة فى حيثيات حكمها : «حقق الفنان ـ من خلال رؤية وتقنيات معاصرة ـ قيمة تعبيرية رمزية تعمق المنظور الحضارى المصرى للطاقة الروحية فى تجاوزها للزمان والمكان متجهة نحو قوة مطلقة ، تعكس معنى الأبدية فى الحضارة المصرية القديمة وتمتد فى تواصلها إلى عالم جديد، وقد استطاع الفنان توظيف المرايا العاكسة توظيفا يحقق هذه القيم عن طريق نظرية الانعكاس الضوئى بين سطحين عاكسين يحدثان عمقا لا نهائيا، هذا فوق قدرة الفنان على استخدام خامات متباينة فى إطار معمارى يحمل الروح المعبدية بالرغم من حداثتها»..

وإذا كا لى أن أضيف إلى هذا التقرير فإن العمل ينتمى إلى مذهب «الفن الإدراكى» باعتماده على قيمة تعبيرية ورمزية مضمرة أكثر منها بصرية ظاهرة، مما يتطلب أسلوبًا خاصا جدا فى العرض لإبراز هذه القيمة بوسائل الإضاءة والفراغ المحيط، عكس ماهو معروض به الآن، فقد ظلم وظلمه ما جاوره من أعمال فنانين آخرين!

● وتأتى الجائزة الأولى فى التصوير للفنانة **هويدا السباعى**، عن ثلاث لوحات زيتية عملاقة، تعكس رؤية جريئة عن الطاقة، تجمع بين الواقع والحلم والرمز، الذى يحمل وجهى التناقض بين الخير والضر للإنسان فى عصرنا الصناعى المعقد.

إن أعمالها ملحمة تشكيلية تعتمد على اللونين الأزرق والأسود فوق أرضية تلتمع فيها النجوم وتتفتح البراعم وسط سحابات الدخان ومواسير العادم.

● وفى فن الحفر فاز بالجائزة الأولى الفنان **طارق مسعد عبدالمجيد** عن لوحة الطباعة على قوالب الزنك، تصور مارد الطاقة وهو ينطلق من ركام الأشياء فى شكل حشرة أسطورية،تعبيرا عن قلق البشرية من مخاطر هذا المارد.

● وفى فن النحت فاز بالجائزة الأولى الفنان **هانى السيد أحمد** عن تمثال من الحديد لطائر أقرب إلى البجعة ناشرا جناحيه مندفعا إلى الأمام متأهبا للطيران. إن قيمة هذا التمثال تتأتى من بساطته الشديدة، فى رمزيته وخطوطه الصريحة الإنسيابية بدون حزلقة أو تحطيم للشكل الواقعى لا يتطلبه العمل، بما يعنى أن الواقع يحتوى جماليات من الممكن أن تصمد أمام الجماليات المعاصرة.

● وفى فن الرسم فازت الفنانة فاطمة عبدالرحمن عن لوحاتها التجريدية/ التعبيرية، التى تعكس تفجرات الطبيعة بين النبات والصخر، وانبثاقات الطاقة منها فى جو نورانى، أو حالة من انعدام الوزن أو من الشفافية الهلامية، وكأننا فى منطقة كونية غامضة أو فى عالم من السحر والأسطورة.

● وفى العمل الفنى المركب فاز الفنان **حازم المستكاوى** بالجائزة الأولى عن مجموعته المثيرة من المجسمات الخشبية التى تعبر عن الطاقة فى الزمن، بين البعد التاريخى التراثى (متمثلا فى شكل مسلة فرعونية وبين الزمن الواقعى المعاصر (متمثلا فى عقارب الساعات فوق دوائر متداخلة ومتناثرة على الجدار وقد غطيت بأوراق الصحف وأيام السنة المنتزعة من الأجندة، وهى تعبر عن نثريات حياتنا اليومية فى المأكل والمشرب والمواد الاستهلاكية، إنها مفارقة ساخرة لاذعة تنتقد ما آل إليه حالنا بعد أن بلغنا المجد فى الزمن القديم!

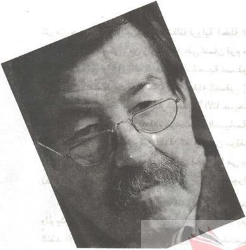
● وفى التصوير الفوتوغرافى فازت الفنانة **سماح صلاح الليثى**، التى قدمت لوحة وحيدة مبهرة حقا، لفتاة ترقص فى جو ضبابى غارق فى الحلم، منفلتة منغلقة من قانون الجاذبية الأرضية، منطلقة فى الفضاء، محققة حريتها الأبدية.

● وبعد .. إن هذه النماذج ليست إلا عينات قليلة من الأعمال المتميزة فى هذا المعرض المهم التى يعد نقطة تحول فى مساره تتطلب مواصلة السير على نفس المنهج الذى أديرت به هذه الدورة.. وكنت أتمنى أن أستعرض الكثير جدا من الأعمال المتميزة الأخرى، سواء منها ما فاز بالجوائز أم.

وهناك بالفعل أعمال جيدة جدا لم يحالفها التوفيق نتيجة الممارسة الديمقراطية فى التحكيم.. لكن المجال هنا لا يتسع بكل أسف.. فإلى فرصة أخرى إن شاء الله.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

جونتر جراس
ترجمة وتقديم:
محسن الدمرداش



العسر

ولد الأديب الألمانى جونتر جراس الحاصل على جائزة نوبل عن عام ١٩٩٩ فى السادس عشر من أكتوبر عام ١٩٢٧ فى مدينة جدانسك من أم هولندية وأب ألمانى، وظل بها حتى صار شاباً مما جعل له تأثيراً على إنتاجه الأدبى فيما بعد، كما عايش الحرب العالمية الثانية بوصفه واحداً من شباب الجيش الهتلرى ثم مساعداً فى المدفعية المضادة للطائرات وأخيراً جندياً يحمل السلاح إلى أن أصيب فى مدينة كوتبوسبيبولندا وبقى تحت الأسر الأمريكى حتى عام ١٩٤٦. حيث بدأ عمله فى الريف وسرعام ما أصبح مثالاً فى أحد المصانع بمدينة دوسبدوف. أما دراسته فقد كانت من عام ١٩٥٢ فى أكاديميةدوسلدورف للفنون حـيث تتلمذ على يدى المهندسين والرسامين ماجس وبانكوك، ثم فى المعهد العالى للفنون التشكيلية فى برلين على يدى المثالين شربير وكارل هارتونج. كما عاش فترة طويلة فى باريس وإيطاليا، ثم فى برلين من عام ١٩٦٠حتى عاد لريف فى إحدى جمهوريات ألمانيا الاتحادية وهى شيلزفج- هولشتين التى عاصمتها كيل. هنا بدأ جراس كمثال ونحات وشاعر وقصاص، ثم تركز إنتاجه مع مطلع عام ١٩٥٨ فى النثر القصصى دون أن يترك اهتماماته الفنية الأخرى جانبا. بيد أنه اشترك فى المعارك الانتخابية بمجلس النواب الألمانى مؤيدًا للديمقراطيين الاشتراكيين دون أن يكون عضواً فى الحزب الديمقراطى الاشتراكى الألمانى (SPD)، مما جعله يمثل ذلك الاتجاه الجديد للترابط الصريح بين الأدباء والحياة السياسية لمجتمعهم. أما أعمال جراس الأدبية الثلاثة، التى عُرفت فيما بعد، بثلاثية جدانسك، كما تدل طريقة القص بها على اقتداء جراس بما سلف من روايات الخرافات الأوروبية العديدة التى تبعها أيضاً

كل من جين بول ودوبلين. وإذا انتقلنا لرواية الطبلة الصفيح، التى حقق بها جراس نجاحاً أدبياً غير معتاد، نجدها تحكى - من زاوية الأنا على لسان قزم محتجر بمستشفى الأمراض العقلية - تاريخ ألمانيا من ١٩٣٣حتى ١٩٤٥وتنقسم هذه الشخصية نصفين أولهما طفل قد وقف نموه عند بلوغه الثالثة من عمره، وثانيهما عفريت بدأ دقاته عند الطبلة الصفيح إعلاناً لنقد اجتماعى لهذه الفترة وعواقبها. كما روى جراس فى قصته « القطة والفأر» بصيغة الأنا جريمة قتل ترجع لتأثيرات نازية. أما فى روايته «سنوات الكلاب» فقد عاد من جديد لعرض صورة السياسة فى النصف الأول من القرن الحالى فى ألمانيا. ثم ظهرت بعد ذلك روايتا جراس اللتان تعبران عن موقفه من المجتمع والسياسة الألمانية المعاصرة: أولهما رواية «التخدير الموضعى » التى وقعت أحداثها فى برلين عام ١٩٦٧وتعرض مشاكل الشباب ، وثانيتهما رواية« من يوميات القوقعة» التى تعكس ما اكتسبه جراس من خبرات فى عملية الانتخابات عام ١٩٦٩ .

أما مخطوطة روايته الأخيرة« حقل واسع» فقد لقيت صدى إعلاميا واسعا نتيجة للزوبعة التى أثارتها ولم يشهد مثلها تاريخ الأدب الألمانى فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية . حيث إنهال عليها سيل عارم من النقد الأدبى اللاذع. لقد تناولت الرواية مائة وخمسين عاما من تاريخ ألمانيا عبر الحياة اليومية فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة، كما أثبتت قدرة جراس اللغوية الهائلة. هذه الرواية التى ما إن تم نشرها حتى لاقت إقبالاً كبيراً وتم توزيع ١٧٠ ألف نسخة منها، إثباتا أن النقد لم يلحق بها أى ضرر.

العسر (*)

إريش يراقبنى، وأنا أضعه نصب عينى. كل منا يحمل سلاحه وكلانا قرر ضرب الآخر بالنار. أمامنا مسدسان محشوان بالذخيرة بعد أن أجرينا عليهما تجارب طويلة ونظفناهما بعناية شديدة تيسر إطلاق النار منهما بالطبع لم يكن من المحتمل أبدا أن تحضرنى فكرة الشك فى قدرة سلاح إريش كما كنت على يقين من أن إريش لم يشك ولو للحظة فى جدية سلاحى. فقد قمنا منذ نصف ساعة بإعادة فك المسدسين وتنظيفهما وتركيبهما وحشوهما بالذخيرة استعدادا لضرب النار. إننا لسنا غارقين فى الأحلام، فالمكان المحدد لعمليتنا الأكيدة هو بيت إريش، الذى يتكون من طابق واحد، وبينه وبين أقرب محطة قطار مسافة تتطلب ساعة سيرا على الأقدام، أى أنه منعزل، مما جعلنا نعتقد أن الأذن غير مرغوب فيها - بكل ما يحمل

جونتر جراس - صورة ذاتية مع «سمكة موسى» و«ريشة الكاتب».

ذلك من معنى - سوف تكون بعيدة عن الطلقات النارية، ثم أخلينا حجرة الجلوس وأزلنا ما على حوائطها من صور تعرض معظمها عمليات الصيد وذلك حتى لا تصب الطلقات الكراسى او الكوموديتو او تلك الصور ذات البراويز الضخمة كما أخذنا الحذر حتى لا نصيب المرآة أو قطع الخزف الصينى.

هكذا لم نترك شيئا أمام الطلقات النارية سوى انفسنا. كلانا أعسر، وأصبحنا أعضاء فى الجمعية التى أسستها كما تعلمون، عسر هذه المدينة، شأنهم فى ذلك شأن أصحاب أى عاهة. كنا نتقابل بانتظام ونحاول أن نأتلف مع طبيعتنا للأمر، بيد أن أحد المدرسين الأمناء ذوى النية الحسنة قام بالتدريس لنا، لكنه ذهب ذات مرة ولم يعد إلينا وذلك لأن السادة رؤساء الإدارة قد انتقدوا طريقة تدريسه وانتهوا إلى أن أعضاء الجمعية يجب أن يعلموا أنفسهم بأنفسهم هكذا ترابطنا وسعينا للقيام بألعاب جماعية؛ وهى عبارة عن تجارب للمهارات، مثل إدخال الخيط فى الإبرة وصب الماء وفتح وإغلاق الأزرار باليد اليمنى. وهكذا صار شعارنا: لن نهدأ حتى تصبح اليمين كاليسار.

كم هو جميل وقوى هذا الشعار، بيد أنه مجرد سخف مبتذل لن يتحقق أبدا. وكثيرا ما طالب المتطرفون فى جمعيتنا بشطب هذا الشعار وإبداله بآخر يقول: نحن نريد أن نفجر بيدنا اليسرى ولا نخجل من طبيعتنا.

حتى هذا الشعار لا يصح، بيد أن لهجته المنبرية جعلتنا نختار كلماته كترفع راسخ للمشاعر. أما أنا وإريش؛ ونحن من أتباع الأفرع المتطرفة، نعلم جيدا أن خجلناله جذور عميقة فالعائلة والمدرسة، وكذلك الخدمة العسكرية فيما بعد، لم يساهموا فى الإعداد لإتخاذ موقف يعين على احتمال هذا الخروج - الذى لا يذكر - عن المألوف، إذا ما قارناه بحالات أخرى شاذة.

لقد بدأ الأمر بتصافح الطفل. فأقارب وأصدقاء وزملاء الأم والأب لا يمكن تجاهلهم، وكذلك كل من فى آفاق الطفولة داخل الصورة العائلية القاتمة والمرعبة، حيث يجب مصافحتهم جميعا فيقولون: «لا، ليس بهذه اليد الخطأ يا حبيبى! هات يدك الصحيحة الصغيرة الجميلة النشيطة! هات اليمين!»

سنى ستة عشر عاما، حيث كانت فتاة لأول مرة بين يدى. فإذا بها تخرج يدى من بلوزتها وتقول وقد خاب ظنها: أنت أعسر، وا أسفاه، إن مثل هذه الذكريات مازالت باقية. وعندما أردنا تسجيل هذا القول فى الكتاب، الذى دوناه أنا وإريش معا، كان مجرد الإشارة لواحدة من محاولات التمسك بمثالية لا يمكن الوصول إليها.

الآن ضم إريش شفتيه وضيق عينيه، وأنا حاكيته. فها هى عضلات متحركة فى الوجنات وجبين مشدود، وأنف قد ضاقت أطرافه ويقلد إريش ممثلا معروفا بملامحه المليئة بالمغامرات فى مشاهد كثيرة. وربما لى أنا كذلك تشابه كبير مع واحد من أبطال الشاشة الغامضين؟ كلانا يجب أن يبدو عبوسا، ويسعده ألا يتتبعه أحد بعينيه. فربما لا يقبل المشاهد - غير المرغوب فيه - أن شابين ذوى طبيعة رومانسية يريدان المبارزة؟ يتصارعان على فتاة أو كل منهما أهان الآخر، إنه شجار متواصل ومبارزة وإراقة للدماء فى كل الأحوال. هكذا يظهر الأعداء. انظروا فقط لهذه الشفاه المتلاصقة التى لا لون لها، وهذا الأنف البعيد عن الأطراف إنهم يمضغون الكراهية، هؤلاء المتعطشون للقتل.

مازلنا أصدقاء على الرغم من الاختلاف الشديد بين وظائفنا، حيث أصبح رئيسا لأحد الأقسام فى متجر كبير، وأنا اخترت العمل المريح وأصبحت ميكانيكيا للصناعات الدقيقة. حتى الآن يمكننا حصر ما بيننا من أشياء مشتركة كثيرة، ومازالت ضرورية لاستمرار صداقتنا. فقد سبقنى إريش فى الانتماء لهذه الجمعية؟ وأتذكر جيدا يوم دخلت متأففا وخجولا تلك القهوة الخاصة بجمعية الزاهدين، فقابلنى إريش وأرشد ذلك الحائر إلى شماعة الملابس، ثم تأملنى بذكاء بدون فضول، ثم قال بنبرات صوته المألوفة: «أنت تريد بالتأكيد الانضمام إلينا، فلا تخجل مطلقا، إننا هنا ننصف أنفسنا بأنفسنا».

قلت آنفًا « الزاهدون»، وهذا هو الاسم الذى أطلقناه على أنفسنا رسميا، ويبدو لى أن ذلك اخفاق. فهذا الاسم لا يعبّر تعبيراً كافياً عن الرابط الفعلى بيننا، الذى يزيد من قوتنا. كان من الأفضل ، بكل تأكيد، أن نحمل الاسم المختصر «اليساريون» أو الاسم الرنَّان « الإخوة اليساريون».التساؤل هو : لماذا وجب علينا الإحجام عن حمل هذا الاسم؟ والإجابة أنه ليس هناك أقل من هذا صواباً وأكثر من هذا إهانة أن نكون محلا للمقارنة بهؤلاء المرثى لهم الذين حرمتهم الطبيعة من أهم إمكانية تميز الإنسان وهى إشباع الحب. فنحن، على العكس من ذلك تماما، عبارة عن مجموعة تنجح حيناً وتخفق حيناً ولايجوز لى أن أقول إن نساءنا يعترفن بما لدى السيدة اليمنى من جمال وجاذبية وسلوك لطيف. وإذا ما تمت المقارنة بعناية تظهر الصورة المعتادة التى جعلت أحد القسيسين يدعو جماعته من فوق منبر الوعظ إلى التخلص قائلا: «كونوا وكأنكم جميعا عسرا!».

هذا هو الاسم الإجبارى للجمعية حتى إن أول رئيس لجمعيتنا، وهو موظف وموجه كبير ولكنه للأسف يفكر بطريقة بطريركية فى إدارة المدينة ومكتب السجل العقارى، كان يجب عليه من حين لآخر تنظيم

عملية إنقاص الشعور بالانعزال لدينا باعتبارنا عسراً، حتى لانفكر او نشعر أو حتى نتصرف من جانب واحد.

بالتاكيد كانت هناك افكار سياسية عندما قدمنا الاقتراحات الفضلى واطلقنا على انفسنا هذا الاسم الذى لم يكن من الجائز مطلقاً أن نحمله . وبعد ما اتجه اعضاء البرلمان من الوسط إلى اليمين أو إلى اليسار وظهر أن نظام المناصب يخذل الوضع السياسى لبلادنا، اصبح من العادة أن ورود كلمة«يسار» فى مقال أو فى خطبة أكثر من مرة هو تأسيس لتطرف خطير. وعندما تأسست رابطة فى مدينتنا بلا أهداف سياسية واستهدفت تبادلا للمساعدة وإقامة حفلات السمر فقط ، كانت، إذن، تخصنا. إننى انطلقت الآن، وبإيجاز، من اجل كسر شوكة الريب فى الضلال الشهوانى ووجدت خطيبيتى بين فتيات مجموعةالشباب التى انتمى إليها. وفور حصولنا على سكن اردنا الزواج، وفى يوم من الأيام عندما زالت السحب القائمة، أخذ بلُّبى أول لقا مع الجنس الانثوى، وادين لمونيكا بها الجميل.

لم يكن من الواجب على حبنا حل المشاكل المعروفة للكل والتى عرضتها العديد من الكتب فقط بل لزم أيضا الارتفاع والسمو بمعاناتنا اليدوية حتى يمكن أن تصير نعمة لكلينا. حاولنا ببعض من الارتباك أن نتعامل سوياً باليد اليمنى، وكان الجدير بالملاحظة أنه على الرغم من أن الجانب الأصم فينا عديم الحس، فقد تلامسنا بمهارة، اى كما خلقنا ربنا،ولا أفشى كثيرا من اسرارى إذا أشرت هنا إلى أن يد مونيكا الحبيبة هى التى أعطتنى القوة دائما حتى أثابر وأوفى بالعهد. وكان على ، بعد زيارتنا الأولى للسينما سوياً، أن أؤكد لها انى سوف أراعى أنوثتها حتى يمكننى نقل الدبل إلى اليد اليمنى، لكنى للأسف كنت مقلداً به لخمة. بيد أن مكان هذه العلامة الذهبية للزواج أصبح فى هذه الآونة هو اليد اليسرى فى البلاد الكاثوليكية الجنوبية، ثم انتشر فيما بعد فى كل مكان؛ تفوقت العاطفة على العقل الجاف. ربما كان التمرد على نوعية الجنس اللطيف وإثبات أن البرهنة على الأنوثة ذات صورة واحدة، هو هدف شابات جمعيتنا اللاتى قمن فى ليلة عمل نشيطة بتطريز الشعار التالى على رايتنا الخضراء: القلب ينبض فى اليسار.

عادة ما تحدثت أنا ومونيكا عن تلك اللحظة التى سننقل فيها الدبلة من اليد اليسرى لليد اليمنى ووصلنا دائما لنفس النتيجة وهى أننا لن نستطيع أمام هؤلاء الجهلة ذوى النوايا السيئة، الحصول على الاعتراف بأننا مخطوبان على الرغم من أننا بالفعل منذ فترة طويلة قرينان اقتسما سوياً كل صغيرة وكبيرة. لكن موضوع هذه الدبلة غالبا ما يسيل دموع مونيكا. فما أسعدتنا فكرة حفل زواجنا إلا ويقع

الضوء الحزين الخافت على ما سنعانيه عند استلام الهدايا وعلى موائد الضيافة وفى غيرها من مواقف .

الآن ظهر إريش بوجهه الطيب المعتاد وأنا كذلك كنت فى هدوء بعد أن أحسست لفترة طويلة وكأنى فى معركة جعلت الأصداغ ترتجف فى وجهى، لكن هانحن الآن لا تتقلص عضلات وجوهنا مطلقا، بل تتقابل نظراتنا بهدوء، مما يزيد شجاعتنا ونصوب. كل منّا يستهدف يد الآخر . أنا متأكد تماما أننى لن أخطئ، وأننى أستطيع الاعتماد كذلك بثقة على إريش. لقد تدربنا وقتًا طويلاً ، وانتهزنا تقريبا كل دقيقة متاحة لنا فى وادى الحجارة بالضاحية ، وذلك حتى لا نرجع اليوم عن كثير مما قررناه .

سوف تصرخون، وهذا يتعلق بالساديّة، لا ، بل هذا تشويه لذاتنا . صدقنى! لقد أحطنا بكل هذه الأفكار، لكن لاشئ، فقد تحملنا المسئولية، وهذه ليست المرة الأولى لنا فى تلك الحجرة الخالية من الأثاث. فقد تقابلنا فيها أربع مرات مسلحين، ووقعت منا المسدسات خوفا من تنفيذ مشروعنا هذا . أما اليوم فأمامنا وضوح تام لأول مرة ، حيث أعطتنا حوادث الفترة الأخيرة ، سواء الفردى منها أو الجماعى ، الحق فى أن نقوم مضطرين بالتنفيذ . امسكنا أخيراً بالسلاح بعد شك طويل فى تلك الجمعية التى لم نستطع للأسف أن نفعل معها شيئا .

إن ضميرنا يتطلب أن نتخلص من التبعية لأعضاء هذه الجمعية، حيث أصبحت حزينة، وأيدت طوائف الحكماء المتحمسين، وحتى المتعصبين، بعضهم لليمين وبعضهم لليسار. إننى لا أصدق أبداً هذا الهتاف بالشعارات السياسية بين الموائد، وتلك العناية، وذلك التقديس الفظيع لليسر لدرجة جعلت إحدى جلسات الإدارة وكأنها حفل ماجن ، حيث التصريح بالتلذذ بنشوات تلك الطرقات الشديدة على المناضد . وإذا لم ترتفع الأصوات ظهرت المواجهة مع الرذائل التى لا يمكن إنكارها . لقد وجدتالشذوذ ، الذى أجده غير معقول ، انصاراً بين الجنس الواحد منا . وأسوأ ما أقول هو أن ما سبق أثبتته علاقتى بمونيكا، التى غالبا ما رافقت صديقتها؛ تلك المخلوقة المتقلبة والمضطربة، وصارت كثيراً ما تتخاذل معى وتعرض شجاعتها فى موضوع الدُبلة بدرجة جعلتنى اعتقد أنه لم تعد بيننا الثقة نفسها، وربما تكون مونيكا نفسها سبب زيادة ندرة وجودها بين يَدىّ.

الآن نحاول أنا وإريش أن نلتقط أنفاسنا بمقدار واحد، أنفاسنا التى كلما تواءمت زاد تأكدنا من أن ما نفعله يؤيده شعورنا الطيب . ألا تؤمنون بكلمة الإنجيل التى تدعو إلى كف الأذى؟ بل والأكثر من ذلك تلك الرغبة العارمة والواضحة دائما فى معرفة: هل هذا القدر لا يمكن التحكم فيه؟ أم أننا يمكن أن

نتصدى له ، أن نوجه حياتنا إلى الطريق السليم ؟ فلا ممنوعات صبيانية بعد ذلك ، ولا جماعات خاصة ولا مثيلاتها من حيل .

نحن نريد أن نبدأ من جديد إحياء اليمين باختيارنا الحر وبطريقة طبيعية تماما، وهكذا تأتينا اليد المحظوظة . تواءمت أنفاسنا وأطلقنا النار معاً ولم يعط كل منا أية إشارة . لقد أصاب إريش وأنا كذلك لم أخيب أمله . حقق كلانا ، كما كان معداً ، الهدف ، وهو الأ تبقى المسدسات فى الأيدى وتسقط على الأرض وتصبح كل الطلقات الباقية فيها زائدة . هكذا ضحكنا وبدأنا ، بلا مهارة ، تجربتنا الجديدة لتوجيه اليد اليمنى للقيام وحدها بالدفاع عن النفس .

الهوامش :

(*) GHntci GHass Die Linkshandet . Aus: Neue Deutsche Helie . 19..5.1958/59 (Helt) S.38.120.(istdnnck).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت. عبد القادر الجنابى

بكائية من أجل إغناثيو سانشيز ميخياس

ما إن نشر لوركا هذه المرثية فى منتصف ١٩٣٥ على شكل كراس، حتى اعتبرت أعظم مرثية كتبت باللغة الإسبانية على الإطلاق. اطلعت على خمس ترجمات فرنسية وثلاث إنجليزية، لم أجد واحدة تخلو من عديد الأخطاء والتأويلات البعيدة. لذا رجعت إلى الأصل وقد لعبت زوجتي الإسبانية الأصل، دورًا جد كبير فى توضيح مبنى القصيدة ومغزاها كلمة كلمة. أما الترجمات العربية فهي تصول وتجول في تجزير القصيدة حذفا وغلطا، كما حدث على يد عبدالرحمن البدوي بحيث كلمة Bordon مصطلح موسيقي يعني «نغم الأوتار الجهيرة المطرد»، صار «زنبورًا»! وليس أسوأ منه خليفة محمد التليسى ولا حتى عدنان بغجاتي، ولا سعدي يوسف (بالطبع) الذى غالبا ما تتحول لديه المعانى المرادة إلى معان غريبة. مثلا عبارة: perros apagados «الكلاب المنطفئة، الهامدة او بلا جذوة» إلى «كلاب غامضة»!، والبيت ٨٧ من القصيدة الثانية: «فما من كأس تحتويه» صار: «إنه ليس كأسا لأتناوله»!! سأتناول بشكل جد مفصل كل هذه الترجمات العربية لشعر لوركا وجورج حنين، ورامبو وتسيلان وبروتون والشعراء الأمريكيين والانجليز والفرنسيين والألمان. إلخ وذلك فى مقالة شاملة سيتضمنها كتابى الضخم عن الشعر العالمى الذى سيصدر فى ثلاثة أجزاء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النطحة والموت [1]

فى الخامسة بعد الظهر .
كانت تمام الخامسة بعد الظهر
جاء طفل بملاءة بيضاء
فى الخامسة بعد الظهر .
قُفّةٌ من الجيرجُهِّزَت
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
ما تبقّى موتٌ ولاشىء سواه
فى الخامسة بَعْد الظهُر .

سَفَتْ الرياحُ القطنَ
فى الخامسة بَعْد الظهر .
والأوكسيد بَذَر نيكلاً وبلّوراً [2]
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
ها هما الفهد والحمامة يتصارعان
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
وفَخِذٌ فيها قرنٌ أسِيف
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
بدأ رنين الأوتار الجهيرة المطّرد
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
الأجراس الزّرنيخيّة والدخان
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
فى الأركان جمهرات صمتٍ
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
والثورُ وحده لم تُثْبَط عزيمته
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
حين أخذ العَرقَ الثلجي يقترب
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
حين غُطّيَت الحلبة باليود
فى الخامسة بَعْد الظُهر،
وضع الموتُ بيوضًا فى الجرح
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
فى الخامسة بَعْد الظُهر .
فى تمام الخامسة الزّواليّة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السرير نَعْشٌ ذو عجلات
في الخامسة بَعْد الظُهر.
عظامٌ ومزاميرُ ترنّ فى أُذنيه
فى الخامسة بَعْد الظُهر.

ذا هو الثورُ يخور لُدن جبهته
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
كانت الغرفة مُقَزّحَةً بسكْرة الموت
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
ذى هى الغنغرينا قادمة من بعيد
فى الخامسة بَعْد الظُهر.

بوق زنبقٍ في منبت الفخذين الأخضر [٣]
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
كشموسٍ كانت الجراح تَلهبُ
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
وكانت الحشود تهشّم النوافذَ
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
فى الخامسة بَعْد الظُهر.
آه، يا لهول الخامسة بعد الظهر!
كانت الخامسة فى كلْ الساعات!
كانت الخامسة فى ظلّ الأصيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الـدم المـراق

لاأريد أنْ أري دمه !
قولوا للقمر أن يأتى،
فلا أريد أن أرى دمَ
إغنائيو على الرّمل.
لا أريد أن أرى دمه!

القمر مفتوحٌ على مِصْراعيه.
جوادُ السُّحب السّاكنة،
وحلبة المنام الرماديّة
ذات الصفصاف مدار الأسيجة.
لا أريد أنْ أرى دمَه!

فإنَّ ذاكرتي تشتعل.
أبلغوا الياسمين
ذا الزهيرات البيض!

لا أريد أنْ أرى دمَه!
بقرةُ العالم القديم
مرّرت لسانَها الحزين
فوق مخطمِ الدماء
التي يتشرّبُها رملُ الحلبة، [٤]
وثيرانُ غويساندو، [٥]
شبهُ موتٍ وشبه حَجَر،
تخور كقرنين من الزمن
سئمةً من وطء الأرض.
لا
لا أريد أنْ أري دمَه!
عبر الدرجات يتّجه إغناثيو صُعداً
وجلُّ موتِه فوق ظهره.

كان يبحث عن الفجر
لكنّ الفجر لم يطلع.
يتشوّفُ إلى خيالهِ الواثق
فيضلّه المنام.
كان يبحث عن جسده الجميل
فوجد دمَه المفتوح.
لا تقولوا لي عليّ أن أري الدّمَ!
لا أريد أنْ أتحسسَ الشُخْبَة
الفاقدة كلَّ مرّةٍ قوّتها؛
تلك الشُخْبة التي أخذت تنوّر[٦]
المدرّجات وتنصبُّ
فوق مخاملِ وجلود
جمهورٍ ظمآن.
مَنْ ذا الذي يناديني كيما أُطِلُّ!
لا تقولوا لي عليّ أن أرى دمَه

لم يُغمَض له جفنٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين رأى القَرنين قريبين،
لكنّ الأمّهات الرهيبات
اشرأبت رؤوسهنّ.
ومن مَربى المواشى
ارتفعت نَدْهةُ أصواتٍ سرّية،
أصواتِ رعاة الضباب الشاحب،
صارخةً إلى الثيران السماوية
أميرٌ وليس كمثله
فى إشبيلية أميرٌ
ولا مِن سيَفٍ كسيفه،
ولا من شجاعة حقيقيّة إلي هذا الحدّ.
كسَيْلٍ من الأسود
قوتُه المدهشة.
وكتمثالٍ نصفي من المرمر
فطنته المرسومة.
سيماءُ روما الأندلسية
كانت تكلل رأسَه بالذهب

بحيث غدت ضحكته سنُبُلاً
من المُلحة والذكاء.
ما أعظمه من مصارع!
ما أجوده من جبليّ!
ما أنعمه مع السنابل!
ما أقساه مع المهاميز!
ما أرقّه مع الندى!
ما أبهره فى الأعياد!
ما أرهبه مع آخر
مناخس[٧] الظلمات!
لكنّه الآن نائم نومةً سرمديّة.
ها هى الطحالب والأعشاب
تفتحُ بأصابع وثيقة
زهْرةَ جُمجمتِه.
وذا هو دمُه يجىءُ مغنّيًا:
مغنّياً عبر المستنقعات والسُّهول،
ينزلق طوال القرون المتصلّبة من البرد،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يترنّح بلا روحٍ في الضباب،
يتعثّر بآلافِ الحوافر
كلسانٍ مستطيل، قاتم، كئيب،
مكوّناً قرب «وادي» النجوم «الكبير»
بِركةً من النزع الأخير.
آه يا جدارَ إسبانيا الأبيضَ!
آه يا ثورَ الحزن الأسودَ!
آه يا دمَ إغناثيو العسيرَ!
آه يا عندليبَ أوردتهِ!

لا.
لا أريد أن أرى دمَه!
فما من كأسٍ تحتويه،
ولا من سنونو يشربه،
ولا من صَقعة نورٍ تبرّده،
ما من أغنية ولا فيضان زنابق
ولا من بلّور يُفضِّضُهُ.
لا.
لا أريد أن أرى دمه!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جسدٌ حاضر [٨]

بَلاطةُ الحجر [٩] جبهةٌ حيث تنوح الأحلام
ليس لها ماء متعرّج ولا سَرْو جليدي،
إنّها ظَهْرٌ محمولٌ فوقه الزمنُ
وأشجارُه المجبولة من الدمع، أشرطتُه وأجرامُه النّيرة.

رأيتُ أمطاراً رماديةً تهرع تجاه الموج

رافعةً رهيفَ أذرعتِها المُثَقَّبة كالغربال،
كي لا يقتنصُها الحجرُ الممدّد
الذي يطلق أعضاءها دون أن يتشرّب بالدّم.

فالحجر يمسكُ بالغيم والبذار،
بهياكل القبّرات وذئاب الغَبَش؛

لكنّه لا يعطى أصواتًا ولا بلّورا ولا ناراً،

بل حلبات وحلبـات، ومزيدا من حلبات دون أسوار.

ها هو إغناثيو كريم الأصل والمنبت

ممدّدٌ علي بَلاطة الحجر.

لقد انتهي الأمرُ؛ ماذا يجري؟ أنعموا النظر:

الموت يغطيه بكبريت شاحب

ويعطيه رأس «مينوتور» داكنٍ

لقد انتهى الأمر. من فمه يلج المطرُ.

مرتعبا يترك الهواءُ صدرهَ المنخسفَ.

والحبّ، المُشرَّب بدموع الثلج،

يتدفّأ في سدرة المراعي

ماذا يقولون؟ صمتٌ منتنٌ يستقرّ.

نحن أمام جسد حاضرٍ يتلاشى،

ذى شكل جليّ كان له بلابل

وها نحن نراه يمتلئ بثقوب ليس لها قرار.

مَن يجعّد الكفن؟ ليس صحيحاً ما يقوله!

فما من أحد هنا ليغنّى أو يبكى فى ركنٍ ما،

ولا مَن يَنخسُ أو يرهب الأفعى:

هنا لا أريد إلاّ عينين مستديرتين

حتّى أرى هذا الجسدَ دون راحة ممكنة.

أريد أن أري هنا رجالاً أقوياءَ الصوت،

أولئك الذين يروّضـون الخيل ويتحـكّمون في الأنهار

الرجال الذين ترنّ هياكلهم العظيمة، ويغنّون بأفواه مليئة بالشمس والصّوان.

أريد أن أراهم هنا. أمام بلاطة الحجر.

أمام هذا الجسد المحطم العِنان.

أريدهم أن يدلوني علي مخرجٍ

لهذا الربّان المقيّد بالموت.

أريدهم أنْ يلقنوني بكائية شبيهة بنهرٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عذب الضباب وعميق الضفاف،
يجرف جسدَ إغناثيو معه حتّى يتلاشي
دون أن يسمعَ نخيرَ الثيران المضاعف.

علّه يتلاشى فى الحلبة المستديرة للقمر
المتظاهرِ منذ الطفولة دابةً عليلة مشلولة؛
علّه يتلاشى فى ليل خالٍ من غَرَدِ الأسماك
وفى أجَمة الدخان المجمّد البيضاء.

لا تغطّوا وجهَه بالمناديل،
أريده أنْ يعتاد علي هذا الموت الذي يحمله.
إذهب يا إغناثيو. لا تسمعْ هذا الخوار الحار.
نمْ. حلّقْ. استرحْ: فالبحر أيضا يموت.

•

روحٌ غائبة

لا الثورُ يعرفك ولا شجرةُ التين،
لا الخيلُ، ولا نملُ دارِك.
لا الطفلُ يعرفك ولا ساعة الأصيل
لأنك مُتّ إلي الأبد.

لا ظهرُ الحجرِ يعرفك،
لا الحريرُ الأسود حيث تتفتّت.
ولا ذاكرتُك البكماءُ تعرفك
لأنك مت إلى الأبد.

سيأتي الخريف بأبواق المحار،(١٠)
بأعنابِ الضباب وأفواجِ الجبال،
لكنّ أحدًا لن ينظر فى عينيك
لأنّك مُتّ إلى الأبد.
لأنّك مُتّ إلي الأبد،
ككلّ موتى الأرض،
ككلّ الموتي المنسيين
فى كومة من كلابٍ هامدة.

كلا لا أحد يعرفك. لكنني أتغنّي بك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتغنّى بخيالك ولطفك، لفيما بعد.
بنضجِ حصافتك المرموق،
باشتهائك الموتَ وطعم فَمه.
بالحزنِ الذى امتلكتْهُ ذات مرّة بهجتُك الباسلة.

لوقت طويل لن يولد، هذا إذا وُلد،
أنلسيٌّ جليّ مثلك، وغنيّ بالمغامرة مثلك.
ذا أنا أعظّم أناقتَه بنائح الكلمات،
ومتذكراً نسمة حزينة تخلّلت أشجار الزيتون.

إحـالات

١ ـ La Cogida تعني حرفيا المسكة او اللزمة، اي نطحة القرن الجارحة جرحاً جد بليغ، بحيث غالبا ما يصاب المصارع إثرها بالغنغرينا الآكلة. وهذا عين ما حصل لميخياس فمات في اليوم الثاني، اي في ١٢ اب ١٩٣٤. ويقال إنّ لوركا الذي لم يكن بعيدا، رفض الذهاب إلي المستشفي لرؤيته رغم ما توحيه أبيات القصيدة الثالثة، مثل: «نحن أمام جسد حاضرٍ يتلاشي».

٢ ـ ترجم بعض المترجمين خصوصاً الإنجليز كلمة Oxido (اوكسيد) بـ rust (صدا) مشيرين إلي مرض الشُقرانِ في النبات. فضلت الاحتفاظ بالصورة كما هي في الإسبانية، إذ ليس هناك ما يشير إلي ذلك.

٣ ـ عصبة زنابق مشدودة علي هيئة صور. المعروف عن لوركا، كما يتضح لنا من خلال التحقيق النقدي للمسودات الذي قام به المختص بأعماله في اللغة الفرنسيةاندرية بيلاميش، انه كان يشتغل قصيدته صوريا، ربما بسبب تأثره بالسوريالية. فمثلا هذا البيت: «بوق زنبق في منبت الفخذين الأخضر»، كان في المسودة الأولي «بوق زنبق في الأزقة»، وفي مسودة ثانية «في منبت الفخذين المكسور»، قبل أن يستقر في شكله الحالي. بل يعمل لوركا، احيانا، علي تغيير الصورة كلها كما في بداية البيت الأول من المقطع السابع في القصيدة الثالثة: «من يجعد الكفن؟» كان في المسودة الأولي: «من يتكلم أسفل السور».

٤ ـ Arena كلمة لاتينية تعني «الرمل»، ومعروف عنه انه يتشرب الدم المراق، وقد اصبحت تعني في الإنجليزية والفرنسية «حلبة» واحتفظت الإسبانية بالمعنى الأصلى، وقد استعمل لوركا فى قصيدته كلمة La plaza كـ «حلبة».

٥ ـ «ثيران غويساندو» تماثيل قديمة تعود إلى العهد الروماني.

٦ ـ ilumina يستعمل لوركا فعل «ينور» بمعني «ينمنم، أو يزخرف» مخطوطة. وثمة مخطوطات تسمي بالعربية «المخطوطات المنورة» اي المزوقة يذكر التوحيدي: «قال ابو سليم: كنت اكتب المصاحف فمر بي علي بن ابي طالب كرم الله وجهه فقال: اجلل قلمك، فقصمتُ منه قصمة ثم كتبت فقال: نعم هكذا، نوره كما نوره الله».

٧ ـ banderilla عصا يثبت فى رأسها إبرة طويلة حادة تغرز في عنق الثور للقضاء عليه يترجمه البعض بمغرز، لكنني فضلت كلمة منخس.

٨ ـ فضلت ترجمة عنوان القصيدة الرابعة Cuerpo presente بـ «جسد حاضر» لا بـ «جسد ظاهر للعيان او جثمان مسجي»، حفاظا علي التقابل الذي تعمده لوركا بينها وبين عنوان القصيدة الرابعة: «روح غائبة».

٩ ـ يشير لوركا هنا إلى بلاط الحجر، أيام العهد الروماني، التى كان يمدد عليهاالمصارع بعد إصابته.

١٠ ـ Caracola تعني في منطقة «مورسي» زهرة متسلقة، وفي الإسبانية عموما تعني الحلزون، وصدفة جد صغيرة بيضاء، اما فى أشبيلية حيث ولد ميخياس فتعني صدفة كبيرة يستعملها الرعاة بوقا.

هكذا يجب أن نحتفل بذكرى نصر أكتوبر

تمر علينا ذكرى انتصار السادس من أكتوبر كل عام، فلا نُحيِيها فى الغالب بأكثر مما نُحيِى به سائر المناسبات والأعياد القومية الأخرى، حيث نغرق أنفسنا فى مظاهر الأفراح والليالى الملاح، ونركن إلى ما تثيره فينا هذه المظاهر من رضا عن الذات، ومن ابتهاج بما حققناه من إعجاز عسكرى فى مواجهة عدو مزود بترسانة حربية تضم أحدث ما أنتجه الغرب من أسلحة متطورة، فى المدرعات والطائرات وأدوات الاستطلاع، وسائر آلات الحرب الأخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونحن لا نرفض الفرح فى مناسبة تستحقه وتستدعيه، ولكن نريد أن نشير إلى أن هذا الفرح لا يجوز أن يكون هو طريقتنا الوحيدة المتكررة فى الاحتفال بذكرى انتصار أكتوبر، فبهذه الطريقة تتحول هذه الذكرى المقدسة إلى مجرد لحظة ماضية نجترها ونعيش على مجدها، ولكننا نحسن صنعا لو أننا عملنا على أن نحيا روح السادس من أكتوبر فنجد فى فهم عدونا ونجتهد فى معرفة ما يدور على الساحة الثقافية، فهذه هى الطريقة الوحيدة الجديرة بأن تجعل من نصر السادس من أكتوبر شعلة حية لا يخبو أوارها.

وفى هذا الملف، دراسات كتبها أساتذة متخصصون فى الأدب العبرى، تكشف عن بعض أصداء الهزيمة التى لحقت بإسرائيل فى الأدب عامة والشعر خاصة، بالإضافة إلى مقال عن قضية (القدس) بكل ما تمثله وترمز إليه فى الوجدان العربى،

التحرير

حرب أكتوبر ١٩٧٣ فى الشعر العبرى المعاصر

محمد محمود أبو غدير

حرب أكتوبر المجيدة هى الزلزال الذى هز إسرائيل بقوة، وقضت على العديد من المسلمات التى حاولت حكومات إسرائيل تعميقها فى مدارك الإسرائيليين ومنها ضرورة الاحتفاظ بالمناطق المحتلة كضمان لأمن واستقرار إسرائيل ومنع تعرضها لحرب واسعة. وقد جاء رد فعل العديد من الأدباء الإسرائيليين على هزيمة اكتوبر سريعاً وملموساً، حيث أن حرب أكتوبر أدت إلى حدوث قطيعة بين السلطة والحركة الأدبية والفكرية فى إسرائيل خاصة وأن أدباء ومفكرى إسرائيل بادروا فى أعقاب حرب ١٩٦٧ إلى تحذير السلطة الإسرائيلية من الوقوع فى أسر الاعتقاد الخاص بأن العرب لن تقوم لهم قائمة وأن حرب ١٩٦٧ هى آخر الحروب بين العرب وإسرائيل ولما كان الشعر هو فى العادة من اسرع الأشكال الأدبية فى تناول القضايا التى تشغل بال الجمهور الواسع، فى أى مكان وزمان، وتحدد مصيره ومستقبله فقد كان الشعراء الاسرائيليون فى طليعة الأدباء الذين عبروا فى قصائدهم عن حجم خيبة الأمل التى سيطرت على إسرائيل بعد ١٩٧٣ ونظرا لكثرة القصائد الشعرية التى تناولت نتائج حرب ١٩٧٣ وتأثيرها المدمر على المجتمع الإسرائيلى فسنكتفى فى هذا المقال بعرض بعض النماذج الشعرية التى كتبت بعد اكتوبر ١٩٧٣ وتدور حول فكرة الذبيح التى وردت فى العهد القديم حين طلب الله من إبراهيم عليه السلام التضحية بابنه البكر وكيف لبى إبراهيم هذا الأمر وأقدم على التضحية بابنه إلى أن تدخل الله لينقذ الابن بعد أن نجح إبراهيم فى الاختبار. والمعروف أن قضية الذبيح تحتل فى الفكر اليهودى، قديمه وحديثه، مكانة بارزة نظرا للمعانى والمضامين الدينية والقومية الكامنة

فيها. فاليهود اعتبروا التجربة التى خاضها إبراهيم عليه السلام رمزا لطريق المعاناة التى ساروا فيها على مدى الأجيال، وعلامة وعملا يحتذى بهما على مستوى العلاقة مع الرب. وتحولت قضية الذبيح فى الأجيال اليهودية المتأخرة إلى أحد الموضوعات الأساسية فى الأدب العبرى عامة وفى الشعر بصورة خاصة وكان تناولها يتزايد ويتناقص بحسب الأزمات والمشاكل التى تواجه اليهود ويجىء تناول الشعر العبرى لقضية الذبيح بعد حرب اكتوبر ١٩٧٣ فى إطار منظور عصرى للتجربة التاريخية التى خاضها إبراهيم.

ومن الشعراء الإسرائيليين الذين تناولوا آثار حرب اكتوبر ونتائجها على خلفية من قضية الذبيح الشاعر «مناحم هيد» الذى قال فى قصيدة له تحت عنوان «اسحاق ذهب الى جبل المورية وجعل غلمان ابراهيم يسردان مشاهد الجبل الذى وقعت فوقه التجربة التاريخية وهو يوجد فى مدينة القدس، مع ملاحظة أن الأدبيات الإسرائيلية تصر على أن إسحاق وليس إسماعيل هو الذى خاض تلك التجربة وذلك لكى ينسب شرف النجاح فيها إلى إسحاق الذى ينتسب إليه اليهود وليس لإسماعيل جد العرب، رغم أن إسماعيل هو الابن البكر الذى كان يجب أن يضحى به إبراهيم (حسب الشريعة اليهودية) صعد إسحاق إلى جبل المورية...

وأخذ إبراهيم ينظر إليه عن كثب. . .
صباح مشرق
الحطب على المذبح. . .
إسحاق لم يتفوه بكلمة
ولم يسأل سؤالا
رأينا ما يحدث ولم نفهم شيئا
انتظرنا عودة العجوز . . . (إبراهيم الذى صعد إلى الجبل ليذبح ابنه)
انتظرنا ولكن بدون جدوى
لم تكن هناك شاة. .
كان إسحاق قد وقع فى الشباك.
ولم يقل الملاك لا . . (تذبحه)

وتبرز تلك القصيدة ذات الكلمات القليلة التى تعكس الإيقاع السريع الذى يتسم به العصر. حالة اليأس المطلقة التى سيطرت على إسرائيل بعد اكتوبر ١٩٧٣. فإبراهيم فى القصيدة إنسان سلبى (معاذ الله) ولا حول ولا قوة، والعناية الإلهية لا تتدخل لإنقاذ الابن فى اللحظة الأخيرة كما حدث فى التجربة الأصلية. وقد وقع الابن فى الشرك ولا توجد شاة لكى يقدمها إبراهيم فداء لابنه.

ويرسم الشاعر آفى يوسف سيناريو عصريا للتجربة التاريخية فى قصيدة له تحت عنوان «التجربة لم تحدث هناك» قال فى الجزء الأول منها:

هكذا كانت الحكاية
ابنى الذى أحببت ترعرع كشجرة بلوط. .
فى بلاد (المورية) الحبيبة. . .
هناك أقيم سور حول البلاد. .
غُرِست الأشجار
وسرنا سويا. . . .
فى أحد الجبال كان رب الجيوش يكمن لنا. . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك أقام مذبحا . .

أشعل النار وأعد السهام . . .

وأمسك بالسكين ليذبح ابنى . .

المشهد الذى يرسمه الشاعر فى هذا الجزء من القصيدة يستند حقا إلى المشهد نفسه الذى وردت تفاصيله فى العهد القديم مع بعض التجديدات مثل ظهور إله الحرب الذى كمن فى أحد الجبال وأمسك بالسكين ليذبح الابن بدلا من أن يتولى إنقاذه، أى أن عملية الذبح فى نظر الشاعر ستتم حتما ولا مهرب منها وفى هذا يقول:

«وليت وجهى صوب السماء وقلت:

لا تمد يدك إلى الصبى . . .

لا تمسسه بسوء.

لكن الرب الذى كمن فى الجبال . .

لم يعبأ بكلامى ولم ينقذ ابنى الذى أحببت . .

كبله كالشاة وذبحه بالسكين.

وألقى به فى النار النهمة.

دم الشاب سال بلونه الأزرق على الرمال . .

سال على حافة القناة (قناة السويس)

كانت كواكب السماء شاهد على ما حدث».

الشاعر يلمح هنا إلى فترة تواجد القوات الإسرائيلية على حافة قناة السويس ويؤكد على النتيجة المأساوية لهذا التواجد والتى تمثلت فى سفك دماء الإسرائيليين هناك وليس على الجبل المقدس - جبل المورية بل إن الرب يتخلى عن دوره فى إنقاذ الابن ويقوم بذبحه بنفسه وهذا الشاب الذى ذبحه الرب هو كل شاب إسرائيلى خدم ضمن قوات ترابض فى مناطق محتلة وسال دمه بعيدا على حافة القناة ولم يحظ بشرف النهاية السعيدة التى حظى بها ابن إبراهيم فى التجربة الأصلية.

أما الشاعر «سندو دور» فيعبر عن خيبة أمله من نتائج حرب اكتوبر بصورة أخرى حيث نقل فى إحدى قصائده مراسم تقديم الأضحية من جبل المورية إلى احد الميادين الكبرى فى إحدى المدن الإسرائيلية الحالية. أى أن إسرائيل بكامل مدنها تحولت فى نظر الشاعر إلى مذبح كبير تقدم فوقه القرابين البشرية من الإسرائيليين المعاصرين الذين هم ضحية السياسات الخاطئة للحكام. يقول «سندو دور» فى قصيدة له تحت عنوان «ضوضاء فى الميدان»:

«فى المكان رائحة بخور لتطهير الأجسام

قبل أن تُقدم قربانا للرب.

أحنى النهار ظهره.

انتهى الحفل . . .

أقيمت مراسم الشكر والثناء . .

المنصة تُغسل بالدماء المتدفقة . .

السماء أسجيت على عربة الموتى . .

تمت مراسم احتساء الشراب . .

الكهنة يجمعون أدواتهم . .

وعلى الأرض بقيت الحفر قائمة . .

بقى ضحايا أرض إسرائيل الكبرى» . .

أما الشاعرة «إيزيس مانور» فتتناول نفس القضية فى رؤية عاطفية خاصة بها حيث تجعل من تجربة الذبح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية عصرية لا ترتبط بالتجربة الأصلية إلا برباط رمزى فقط. الأشخاص هم حقا نفس الأشخاص ولكن الحبكة والتفاصيل مختلفة. والجديد فى السيناريو الذى تقدمه يتمثل فى أن إبراهيم فى قصيدتها عنصر سلبى (معاذ الله) فهو لا يهتم بمصير الأضحية البشرية - أى اليهود - بل هو الطرف الغائب الذى انتظر اليهود مقدمه دون جدوى فتقول فى الجزء الأول من القصيدة:

«إسحاق... ثلاثة أيام وأنا فى انتظار عودتك...
كنت أنا السكين التى صوبت إليك...
كنت أنا القمر فى مواجهة ضوء الشمس...
كنت فى حاجة إلى دم...
فى البيت كنت فى انتظارك...
لكنك لم تعد.
شاة ممزقة الأوصال تدلت من الشباك..
الرب أمسك بيدى.
لم يدعنى أقترب منك..
ومن وراء الأفق عاد مكسور الجناح..
عاد فخورا بغضبه
إنه إبراهيم».

وفى هذا الجزء من القصيدة لا تكتفى الشاعرة بجعل إبراهيم يبدو فخورا لأن الابن قد اهدر دمه، كما لا تضع حدودا امام غضب إبراهيم على ابنه أى على جميع اليهود فى كل زمان ومكان. وفى الجزء الثانى من القصيدة توجه الشاعرة كلامها إلى إسحاق الذى اختفى تماماً ولم يقدم لليهود ذرية ونسلا لاستمرار مسيرة الحياة وبما يؤكد حجم خيبة الأمل لدى الشاعرة ويأسها فى المستقبل أيضاً فتقول:

«يا إسحاق...
لسنوات طويلة انتظرت عودتك من وراء الأفق..
أمك توارت وراء غبار المنزل..
يا إسحاق..
لم تمنحنى الوليد الذى يكون أبا لشعوب كثيرة.
وخلال هذا الحوار كنت تمشى الهوينا..
والنهاية معروفة لك».

وتنهى الشاعرة قصيدتها بالتأكيد على اختفاء الابن تماما رغم محاولتها تتبع آثار دمه لكى تصل إلى مكان تواجده ولكن دون جدوى. فالابن اصبح مفقودا ولا يعرف اى شخص مكانه. والأهم أن احدا لن يطلب منه التوجه إلى الحدود المصرية للخدمة هناك ولن يواجه خطر الموت لأنه مات فعلا:

«لقد سرت فى أعقاب دمك.
كنت أتشمم رائحة التراب.
أفتش فى كل مكان أوقفوك عنده...
الآن لن تسير ورائى فى نسيم المساء..
ولم يطلب منك أحد الذهاب إلى حدود مصر!!

وهكذا عبرت العديد من القصائد العبرية عن حجم الهزيمة التى لحقت بإسرائيل فى حرب سنة ١٩٧٣ ودفعت مع غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى الناقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإسرائيلى الشهير إيلان شاينفلد إلى القول بأن «الأدب العبرى بعد ١٩٧٣ أدرك كيف تسير أمور الدولة على أيدى زعامة مجنونة، وبالتالى أدرك أنه لا يستطيع أن يقف صامتا، حيث شعر بحاسته السادسة أن احتمال دمار الدولة ليس مجرد نبوءة بعيدة الحدوث» ولذلك لم يكتف الشاعر العبرى بعد حرب ١٩٧٣ بالقيام بدور الواعظ والموبخ والناقد لأخطاء القيادات الإسرائيلية كما كان يفعل قبل اكتوبر بل تحول بعد تلك الحرب إلى مدفع رشاش يطلق قذائف نارية فى صورة عبارات صارخة مدوية توجه إلى صدور الزعامات التى تسببت ليس فقط فى تعاظم مشاكل المجتمع الإسرائيلى بل ساقت الدولة إلى هزيمة نكراء لاتزال تعيش آثارها حتى الآن.

ومع باقة الورد التى نقدمها اليوم إلى كل مقاتل مصرى حارب فى ١٩٧٣ إلى كل شهيد قدم روحه فداء لوطنه واستعادته لكرامته نقدم قصيدة لأحد الشعراء الإسرائيليين البارزين التى كتبها بعد حرب اكتوبر المجيدة وفيها لخص بصدق الآثار بعيدة المدى التى احدثتها تلك الحرب على كل إسرائيلى حيث اعادته إلى حجمه الطبيعى، وخلصته من بقايا نزعات غرور وغطرسة واستهانة بالعالم العربى بعد هزيمة ١٩٦٧.. فالقصيدة تعكس نظرة قطاعات إسرائيلية واسعة إلى المستقبل الذى بات مشكوكا فيه بعد ان تأكد خطأ اعتماد إسرائيل على عنصر القوة العسكرية لفرض إرادتها على العرب حتى أن الإسرائيلى لم يعد واثقا فى مستقبله بل فى مستقبل دولته. ففى قصيدة تحت عنوان «الفلسطينيون» يتذكر الشاعر الإسرائيلى أ. عاليه أن مستوطنته أقيمت على انقاض قرية عربية طرد سكانها عنها بعد حرب ١٩٤٨ ويتخيل عودة أحد أبناء القرية العربية لزيارة انقاضها وبقاياها بعد سنوات عديدة ويتساءل هل يمكن أن يتكرر هذا المشهد بعد سنوات ولكن بصورة عكسية، أى أن يعود هذا الإسرائيلى لزيارة انقاض قريته بعد تدميرها، وفى ذلك تقول:

عاد الفلسطينى إلى التلال التى كانت تقوم عليها قريته..
وقال، ...
هنا كانت البئر..
وإلى هنا جاءوا لأخذ المياه..
ها هنا كانت شجرة التين..
أما أنا فقد فكرت فى عين شيمر (اسم مستوطنتهم) التى ولدت فيها وفيها ترعرعت وفيها ولد كل أبنائى..
بعد ثلاثين عاما سيجىء ابنى إلى هنا..
لاجئا.. مريضا..
ويقول بصوت خافت..
هنا كانت حجرات الأولاد..
هنا كانت صالة الطعام..
هنا كنت أخطو على هذا الممر
ويدى فى يد ولدى.
هنا العشب الذى كنا نلعب عليه
إلى أن يحل الظلام.
إلى أين اختفى كل هذا؟
إلى أين تفرق الجميع؟.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

علي عبد الرحمن

حرب أكتوبر والشعر العبري

أسقطت حرب أكتوبر الأقنعة الزائفة فى إسرائيل وأحدثت شرخًا عميقًا فى بنائها الاجتماعى أدى إلى فقدان الثقة فى قياداتها السياسية والعسكرية، الأمر الذى عجل بانتهاء احتكار الأحزاب العمالية للحكم فيها. كذلك أحدثت تلك الحرب هزة قوية فى الأوساط الثقافية العبرية، ووجد ذلك صداه فى الأعمال الأدبية التى نُشرت فى أثناء أو بعد الحرب. ورغم ذلك يمكن القول أن حرب اكتوبر هى أقل الحروب التى خاضتها إسرائيل حظًا من حيث معالجة الأدب العبرى عامة والشعر بصفة خاصة لآثارها على الفرد وعلى المجتمع. كما أن القليل الذى كتب عنها لم ينل قدرًا كافيًا من اهتمام الدارسين للأدب العبرى بشكل عام وفى الدول العربية بشكل خاص.

يُعد يزهار سميلنسكى مؤسس ما يمكن أن نطلق عليه اسم «أدب الحرب العبرى»، إذ إن قصصه التى كتبها إبان حرب ١٩٤٨(٢)، وانتقد فيها الممارسات اللا إنسانية التى ارتكبتها العناصر العسكرية اليهودية ضد الفلسطينيين العزل كانت ومازال موضع اهتمام الدارسين للأدب العبرى والمؤرخين له. وأما فى مجال الشعر فإن حاييم جورى هو أشهر من كتب عن الحرب من الشعراء العبريين - وهو ليس بالضرورة أغزرهم كتابة عن هذا الموضوع. لقد تحققت له تلك الشهرة لكونه يكتب ما يريد القارئ الإسرائيلى أن يقرأ أو يسمع(٣). ولكن قبل التطرق إلى ما كتبه جورى يجدر القول أنه فى الحادى عشر من شهر نوفمبر عام ١٩٦٩ - بينما كانت حرب الاستنزاف فى ذروتها - نشر الشاعر أوري تسفي جرينبرج (١٨٩٦ - ١٩٨١) قصيدة فى صحيفة «هاسيخيل، هانيعلام ميكول راعيون/ العقل الخاوى من أى فكر» قال فيها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه محاولة تمهيدية لتعريف القارئ العربي بنماذج من القصائد التي تطرقت لآثار حرب اكتوبر، كمقدمة لدراسة أرحب وأشمل تهدف لرصد هذه الآثار في مجال الشعر، منذ نشوب الحرب وحتى الآن.

إذا ما تقدمت قوات معادية ولو لمتر واحد
عبر خط الماء إلى سيناء مرة أخرى، صوب الصحراء
فسيحمر لون الرمال هناك، وكذا لون الثلوج
على جبل الشيخ،
وسيتلألأ على رأس العرب تاج
كان مخصصا لنا؛

. . . .

في هذه الأبيات يتنبأ الشاعر بأن الاحتلال الإسرائيلي سينهار بمجرد عبور الجيش المصري لقناة السويس واجتياح خط برليف على الجبهة المصرية وفي الجولان على الجبهة السورية. وأن لون الرمال هنا والثلوج هناك سيصطبغ باللون الأحمر بسبب الدماء الغزيرة التي ستراق، ولكنها ليست دماء العرب بل دماء اليهود. وستفقد إسرائيل تاج السلطة والسلطان الذي سيصبح من نصيب العرب. كانت تلك مجرد نبوءة سببها النشوة الزائدة التي عاشتها إسرائيل غداة حرب ١٩٦٧ ولكنها تحققت فور بدء المعارك يوم السادس من اكتوبر.

والقصيدة التالية كتبها **حاييم جوري** أثناء الحرب إثر تعبئته هو وغيره من كبارر الكتاب لعقد لقاءات مع الجنود تهدف إلى رفع معنوياتهم وشد أزرهم. وقد نشرت هذه القصيدة بدون عنوان في ديوانه **(مروءت جيحزي/ رؤى جيحزي)**[٤]، الصادر عن دار النشر هاكيبوتس هاميؤحاد ١٩٧٤). ثم اعاد نشرها في ديوان **(حيشبون عوفير/ حساب عابر)** الصادر عن دار النشر المذكورة عام ١٩٨٨) وذلك تحت عنوان **(بقشات ميحيلاه/ طلب الصفح)**، وفيها يقول:

رجاءً، سامحوني وأحذيتكم الكبيرة في حالة سكون
على تلك الرمال
واصفحوا في صمت عني، أيها الرفاق
يارفاق الظلام
ها أنذا أقف وأشاهد وجوهكم من علٍ،
في هدوء صاخب، وعبر مسافة تتلاشى،
وبصحبتي نفسي التي صارت غنيمتي
رجاءً، سامحوني وأحذيتكم الكبيرة في حالة سكون على تلك الرمال،
يارفاق الظلام
جعلت نفسي رُقْيَة. لففت التمائم.
تدرجت في مراتب الصلاة
لكنني لست النبي أليشع،

وليس عندى ما أقوله

عن هذه الرمال

ها أنذا أقف فى وجه ريح غربية

تحت سماء الجنوب التى اعتادت ذلك،

فوق أرض تصرخ،

ونفسى منزعجة

أشاهدكم من علٍ، إلى أن يحل الظلام

إلى أن يأمروننى بترككم والتوجه غربًا،

بينما يدى تقترب فتكتوى ثم تتراجع

أيها الرفاق. يارفاق الظلام.

تبدو هذه القصيدة وكأنها استمرار لقصائد كتبها الشاعر فى مناسبات سابقة. ففى قصيدة **«هينيه جوفوتينو موطالوت/ ها هى جثثنا ملقاة»**[٥]. نجد القتلى - وهم المتحدثون فيها - يشددون على أن الموت كان الخيار الأخير، ولكنه ليس بالضرورة نهاية الأمر. لأنه ثمة غد أفضل سيبعثون فيه ويعودون إلى سابق عهدهم. وأما هنا فالموت نهائى ولا بعث منه ورغم ذلك نجد المتحدث هنا يخاطب الموتى وكأنهم أحياء يسمعونه. فى القصيدة الأولى نجد أبدية الحياة وأما هنا نجد حتمية الموت الذى يكسر دورة التتابع الزمنى.

المتحدث فى القصيدة يستهلها بالاعتذار للجنود القتلى الذين تبدو هيئاتهم، حتى فى حالة موتهم، فى وضع «الانتباه». ويطلب صفحهم لأنهم قد افتدوه بأنفسهم وتركوه مع نفسه المنزعجة فوق أرض تصرخ من الغضب. ويختمها بالتأكيد على عدم قدرته على أن يكون ذا نفع لرفاقه الذين ضحوا بأنفسهم وأرواحهم من أجله. ونظرًا لأن النبى اليشع فى «العهد القديم» مرتبط بإحياء الموتى فإن ذكر اسمه هنا يوحى بأن الأحياء عاجزون عن مساعدة القتلى لأن زمن الأنبياء والمعجزات قد ولى. فالمتحدث ينفى قدرته على بعثهم مثلما فعل اليشع، وذلك لأنه ليس سوى خادمه جيحزى الذى حلت به لعنة سيده، وأن قدراته لا تتعدى التضرع والصلاة ووضع التمائم التى من شأنها إحياء الموتى ولكن دون جدوى.

إن تكرار جملة «رفاق الظلام» يوحى بحالة اليأس والإحباط التى يعانى منها الناجون من القتل والتى تتساوى مع ما عاناه القتلى أنفسهم وذلك بسبب ما للظلام من دلالات سلبية. كذلك فإن تكرار كلمة «الرمال» توحى بجو من الخوف والضياع لارتباط الرمال بالبرية وبالتيه، فهل هذا هو تيه جديد؟ والجمل الشعرية فى القصيدة أغلبها تصويرية تتتابع فيها الصور ويتعاظم فيها الخيال لكونها تخاطب الحواس قبل الوجدان.

ومن الشعراء الآخرين الذين تفاعلوا مع أحداث حرب أكتوبر الشاعر **أمير جيلبوع**[٦]. فالشاعر فى القصيدة التالية يضع العالم كله فى مواجهة اليهود، باعتبار أن ما حدث فى هذه الحرب لم يكن سوى محاولة من «الأغيار» لإبادة اليهود. **وجيلبوع** ليس الوحيد الذى يعتقد أن «العالم بأكمله ضد اليهود». فقد شاعت هذه النغمة الدعائية فى وسائل الإعلام اليهودية لفترة طويلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إثر قطع العديد من دول العالم لعلاقاتها الدبلوماسية مع إسرائيل بسبب احتلالها للأراضى العربية وتحديها للرأى العام العالمى. وفيما يلى ترجمة للقصيدة:

ها هم الأغيار[٧]

إلى ن.ا.

ها هم الأغيار تجمعوا
جاءوا ووقفوا على أعتابك
يضمرون مكيدة بحساب زمنى دقيق
مقسم إلى لحظات عندما تحين
الساعة سيتوقون لرؤيتك
تسلمين الروح. وفى الفضاء
سترتسم علامات تبدو لهم
وكأنها تنبعث ذكرى من صفحة ذنوبهم وحلفهم
سيجعل من دمائك مطرا
غزيرا يروى عطش أرواحهم. اللعنة
تلك هى عشيرتهم. وعشيرتهم
تناصب عشيرتك العداء. فاحترسى
من الساعة الملعونة

المخاطبة فى القصيدة هى ولا شك دولة إسرائيل التى يرى الأنا الشاعر أن «الأغيار» قد تآمروا للقضاء عليها. تبرز فى القصيدة النغمة القومية والعرقية، وهى سمة تميزت بها أشعار جيلبواع، رغم أنه لم يكن ذا توجه أيديولوجى محدد. ترى هل قصد الشاعر باستخدامه لكلمة «أعتابك» أن الأراضى المحتلة والتى حررتها القوات العربية يوم السادس من أكتوبر هى جزء من «الإمبراطورية الإسرائيلية»، أم هو تخوف من احتمال أن تتوغل القوات العربية إلى داخل إسرائيل؟ إن القصيدة تعكس ما يتصوره الشاعر من تعطش لدماء اليهود وكراهية لهم من قبل «الأغيار».

وأما إستير واب[٨]، فقد كتبت عدة قصائد عن حرب أكتوبر لم ترسل سوى بعضها للنشر. وفيما يلى ترجمة لواحدة من تلك القصائد التى لم تنشر إلا بعد وفاة الشاعرة[٩]، وفيها تقول:

إلهى، لقد عاقبتنى ـ عقابا شديداً،
فى هذا الشتاء؛
وزعزعت الأشجار البرية
من جذورها؛
عاقبتنى بحفاء أقدام الأولاد
على ثلوج جبل الشيخ،
فى البرد والرطوبة
بتجعد جلد وجوههم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بينما لبن أمهاتهم لايزال

على شفاههم المشقوقة؛

والقبة الأولى

مطبوعة كختم - عليها.

!أنا الشاعرة في القصيدة تتحدث وكأنها أم ترثى فلذات كبدها. وتحاول أن تجد مبررا دينيا لنشوب تلك الحرب وما ترتب عليها من ألم ومعاناة لجنود ما يزالون في شرخ الصبا، ورغم ذلك تبدو عليهم بوادر شيخوخة مبكرة معتبرة ذلك وكأنه عقاب إلهي. وكأن الأبناء قد عوقبوا على ذنوب اقترفها الآباء عملاً بما جاء في العهد القديم: «آباء يأكلون الحِصرِمَ والأبناء يَضرِسون» (إرميا ٣١ : ٢٨). خاصة وأن الحرب قد اندلعت في «يوم الغفران»، وهو يوم يكفر فيه كل يهودي بالصوم والصلاة عن ذنوب عام مضى تمهيدا لبدء عام جديد تخلو صفحته فيه من الذنوب والآثام. وفي قصيدة أخرى بعنوان «كوابيس» (ص ٣٧٦) تصور الشاعر ما لحق بجثث الجنود القتلى من تعفن وتفسخ وهم فتيان صغار، ومدى الحزن والأسى الذي أحدثته هذه المناظر في نفس «الأنا الشاعرة». لقد تزوجت الشاعرة مرتين ولم تنجب أطفالا، ورغم ذلك يفيض العديد من قصائدها بمشاعر الأمومة وبعاطفة وحب كبير نحو طفل لم تلده. وقد تجسدت تلك المعاني في قصيدة أخرى (ص ٣٦٦) كتبتها في نفس السنة تُؤبن فيها أحد أقاربها واسمه «ران شوحيط» كان قد لقي مصرعه في المعارك التي دارت في سيناء، تقول في مطلعها: «عينا الطفل البرئ ذو الجسم الممتلئ/ تبرق من فوق قمة جبل الشيخ».

وفي قصيدة أخرى بعنوان «إلى ذكراه» (ص ٣٧٧، نشرت عام ١٩٧٤) مهداة إلى روح **دافيد بن جوريون** مؤسس دولة إسرائيل وأول رئيس لوزرائها - رغم أن الحرب قد نشبت في أثناء تولي جولدا مئير لرئاسة الحكومة - كتبت **إستير راب** بحنين شديد لصاحب الذكرى وكأنه المخلص الذي يمكن أن ينتشل الدولة من مأزقها. وأنه رغم موته مازال الزعيم والقائد وأقدر الناس على إسداء النصح وتقديم المشورة. فتقول:

إلى ذكراه

إلى دافيد بن جوريون

يا أيها الرائي أينما كنت -

يا أيها النبي

ليأت النبي

ويسأل لنا الرب:

هل نخرج إلى الحرب؟

وهل ستحل عليه ثانية روح القدس،

وهل سيتحدث خلود الشعب

من فمه

دون أن يكذب؟

وهل سنسمو؟

وهل سيمكّننا الرب منهم؟
هب أنهم كثيرون،
كرمال الصحراء
والصحراء تطيب لهم
ولأقدامهم،
يا أيها الرائى أينما كنت؟
يا من تتنبأ بالآخرة
تتنبأ للشعب الخالد.

يتساءل المتحدث فى هذه القصيدة عما يجب اتخاذه من خطوات لدرء الخطر الذى لا يهدد الدولة فحسب بل الشعب اليهودى ككل. والحديث عن «الرائى» أو «النبى»، رغم أن زمن الأنبياء قد انقضى، يبين الضائقة التى يتعرض لها المتحدث فى القصيدة لأن الإنسان يلجأ إلى الغيبيات إذا ما تعرض لظروف صعبة. ويستشف من التلميحات الواردة فى الجزء الأخير من القصيدة أن طرفى النزاع هما العرب واليهود، وأن الغلبة ستكون لليهود لكونهم «الشعب الخالد» وذلك رغم أن التفوق العددى هو للعرب، ورغم أن الطبيعة منحازة إليهم.

أما الشاعر ط كارمى[١٠]، فقد تناول الموضوع من منظور كونى وليس عرقيًا، إذ تخلو قصيدته من أية إشارة أو تلميح إلى هوية المتحدث أو المخاطبة. وفيما يلى ترجمة للقصيدة[١١]:

وجه

ذكرى أخيرة:
هرولة مجنونة صوب الشارع الهادئ،
جبين أبيض يتحطم فى الجو،
خاصرتا فتاة.
وأنا أقف فى الخلف كالمعتاد، وأتأمل
فجأة أخذت تتبخرين
بين غدو ورواح،
وتتدافعين فجأة فى انكماش يتباعد،
شعرك شرار وزبد،
رافد صغير غير مفهوم
وأنا أنتظرك فى آخر الشارع،
من الجهة الداخلية:
أتلقى جبينك المنسحق،
وأرتق فتوق نفسك،
وأضع كفى على دف قلبك
وأقول لك:
كفى
ها قد عدنا إلى حجمنا الطبيعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخاطب الأنا الشاعر أنثى هى رمز لدولة إسرائيل التى بدت له وكأنها تتلاشى فجأة مثلما ظهرت فجأة، وأن المحاولات التى يبذلها من أجل لملمة ما تبعثر ورتق ما تقطع قد لا تجدى نفعاً. إن عذوبة التعبير وجمال الصور الشعرية يصرف ذهن القارئ عن مجرد التفكير فى ربط القصيدة بالحرب. والشطرة الأخيرة فى القصيدة توحى بمدى الصدمة التى أصابت المتحدث والمخاطبة معاً بعد أن تداعت الأسطورة وسقط الوهم الذى عاشه المواطن الإسرائيلى عندما تخيلت إسرائيل، إثر انتصارها على العرب فى الخامس من يونية عام ١٩٦٧، أن باستطاعتها القيام بدور الدولة العظمى فى المنطقة.

والقاسم المشترك بين تلك القصائد رغم اختلاف توجهات كتابها وانتماءاتهم السياسية هو التأكيد على أن حرب أكتوبر كانت بمثابة آلة طحنت خيرة شباب اليهود. وأن العالم كله يناصب اليهود العداء لمجرد كونهم يهوداً دون التطرق إلى الأسباب الحقيقية المتمثلة فى اغتصاب حقوق الغير واحتلال أراضيهم وممارسة كافة أشكال الظلم والتعسف مع أصحاب تلك الأراضى، وهى الأسباب التى أدت إلى نشوب هذه الحرب وغيرها من الحروب السابقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) هذه محاولة تمهيدية لتعريف القارئ العربى بنماذج من القصائد التى تطرقت لآثار حرب أكتوبر، كمقدمة لدراسة أرحب وأشمل تهدف لرصد هذه الآثار فى مجال الشعر، منذ نشوب الحرب وحتى الآن.

(٢) ولد يزهار سميلنسكى فى مستوطنة رحوفوت عام ١٩١٦. وكان يعمل كضابط بالجيش الإسرائيلى وقت كتابته لتلك القصص، الأمر الذى جعل النقاد يتعاملون معها على أنها أكثر من مجرد أعمال أدبية. وهذه القصص هى: «هاشافوى/ الأسير» (١٩٤٨)، «شيارا شيل حاتسوت/ قافلة منتصف الليل» (١٩٤٩)، و «حيربت حيزعا/ خربة خزعة» (١٩٤٩). تسبب هذه القصص فى إغضاب المسؤلين عن الحركة الأدبية العبرية الأمر الذى حال دون حصول يزهار على أى من الجوائز الأدبية. وعندما قدمت قصته «خربة خزعة» على خشبة المسرح قامت مظاهرات غاضبة أمام المسرح وأدت إلى إلغاء العرض. كذلك تسببت موجة النقد التى تعرض لها فى توقفه عن الكتابة الأدبية قرابة ٣٠ سنة، أى منذ صدور مجموعته القصصية: «سيبورى ميشور/ قصص سهل منبسط.. عام ١٩٦٤ وحتى، صدور روايته «ميقداموت/ مقدمات» فى عام ١٩٩٢، وكانت بمثابة شهادة ميلاد أدبية جديدة. فقد نشر بعدها الأعمال التالية: «تسلهافيم» (رواية/ ١٩٩٣)، «تسيداديم/ أشياء جانبية» (قصص قصيرة/ ١٩٩٦)، «إيتسيل هايم/ على شاطىء البحر» (روايات قصيرة/ ١٩٩٦) و «مالكوميا يافيقياه/ مالكوميا الجميلة» (رواية/ ١٩٩٨).

(٣) ولد جورى فى فلسطين عام ١٩٢٣ وتلقى تعليمه فى مدرسة ثانوية زراعية، ثم درس الأدب الفرنسى فى الجامعتين العبرية بالقدس السربون بباريس. وكان عضوا فى «سرايا الصاعقة» فى الفترة من ١٩٤٢ وحتى ١٩٤٧، وسافر إلى المجر كمبعوث للبالماح لكى يساعد فى تهريب اليهود إلى فلسطين. كما شارك فى حرب عام ١٩٤٨ ضمن «لواء النقب» الذى احتل مدينة أم رشرش (إيلات). لقد حظى ديوانه بيرحى إيش/ زهور النار ١٩٤٩ وخاصة القصائد التى كتبها عن حرب ١٩٤٨ بشهرة واسعة وكانت ومازال تتلى فى المراسم التأبينية لقتلى الحرب. كذلك

لا تخلو منها اية مختارات شعرية أو كتاب مدرسى. لقد تبنى جورى تيار الحداثة فى الشعرى. كما ان دراسته للأدب الفرنسى واحتكاكه المستمر بالثقافة الفرنسية قد مكناه من مواكبة حركات التجديد فى الآداب العالمية. وهو حاصل على «جائزة إسرائيل» للأدب لعام ١٩٨٨ عن مختاراته الشعرية «حيشبون عوفير».

(٤) جيحزى هو خادم النبى اليشع الوارد ذكره فى سفر الملوك الأول ١٩ : ١٠؛ والملوك الثانى الإصحاح الخامس. وينسب «العهد القديم» إلى اليشع معجزة إحياء الموتى. وكان الشاعر قد سلم الديوان إلى دار النشر فى شهر يوليو ١٩٧٣. ويفهم من ذلك أن العنوان كان قد تم الاتفاق عليه مع دار النشر قبل نشوب الحرب وبالتالى كتابة هذه القصيدة.

(٥) وردت تلك القصيدة فى ديوان «زهور النار» (ص ٦٦ ـ ٦٧). وموضوعها هو ما حدث يوم الخامس من شهر فبراير عام ١٩٤٨ عندما لقى جميع افراد «فصيلة الجبل» مصرعهم أثناء توجههم إلى مستوطنة «كفار عصيون» لتقديم الغوث لليهود المحاصرين فيها. والمتحدثون فى القصيدة هم أفراد تلك المجموعة. كان جورى وقتها موفد إلى بودابست فى مهمة من قبل «الهاجنا» وعندما بلغة الخبر كتب تلك القصيدة.

(٦) ولد امير جيلبوَع فى اكرانيا فى عام ١٩١٧ وهاجر إلى فلسطين فى عام ١٩٣٧ حيث عمل فى «القرى التعاونية» وفى صقل الماس وفى معسكرات الجيشش البريطانى. التحق بالفيلق اليهودى فى عام ١٩٤٢ حيث خدم فى كل من مصر وشمال افريقيا ومالطا ثم إيطاليا. كما شارك فى تهريب اليهود إلى فلسطين خلال الهجرات غير الشرعية وشارك فى العمليات العسكرية فى حرب ١٩٤٨. لقد عمل الشاعر فى دار النشر «مسادا» بتل ابيب على مدى ما يقرب من عشرين عاما وهو العمل الذى مكنه من أن يقدم العديد من الشعراء الجدد إلى القراء. حصل جيلبوَع على عدد من الجوائز الأدبية اهمها «جائزة إسرائيل» لعام ١٩٨٢ وتوفى فى عام ١٩٨٤. ومنذ بداياته الشعرية راى جيلبوَع نفسه واحداً من اتباع المدرسة الحديثة رغم اننه لم يكن من المنتمين إلى أى من تياراتها. والسمة المميزة لقصائده هى أن معظمها ذات نهايات مفتوحة والجملة الشعرية بها تخلو من المنطقية وتميل إلى العبثية. ومن الموتيفات التى تحظى بمكانة فريدة فى قصائده: شخصيات العهد القديم والشعور بالغتراب والموت والطبيعة. وقد جمعت أشعاره فى مجلدين وصدرت عن دار النشر «هاكيبوتس هاميؤحاد» وذلك فى عام ١٩٨٧.

(٧) المصطلح فيه قدر من العنصرية والتعالى وهو فى اللغة العبرية «جوييم» ومفرده «جوى» ويعنى الشعوب، الأمم أو الأجانب، اى انه يقسم سكان العالم إلى قسمين: يهود واغيار. وإذا أطلقه يهودى على يهودى فيعنى «كافر» أو غير ملتزم بالشرائع اليهودية. نشرت تلك القصيدة لأول مرة فى عدد شهر يوليو من مجلة «موزنايم» عام ١٩٧٤.

(٨) لم تكن إستير راب غزيرة الإنتاج، فلم يصدر لها وهى على قيد الحياة سوى ثلاث مجموعات شعرية. وبعد وفاتها قام ابن أخيها الأديب إيهود بن عيزير بتجميع ونشر كل قصائدها فى مجلد وأعمالها النثرية فى مجلد آخر، كما كتب مجلد ثالث يحوى سيرتها. ولدت الشاعرة فى مستوطنة بتاح تكفا عام ١٨٩٤ وتوفيت عام ١٩٨١. تعد من رواد حركة التجديد فى الشعر العبرى منذ أن صدر ديوانها الأول عام ١٩٣٠. كانت قد اقامت مع زوجها الأول فى حلوان والقاهرة (١٩٢١ ـ ١٩٢٥) وكتبت عن المدينتين بعض القصائد والقصص القصيرة. لقد عرف عنها تاييدها المطلق لحركة «إسرائيل الكاملة» مثلها فى ذلك مثل حاييم جورى.

(٩) القصيدة ماخوذة من كتاب: إستير راب كل هاشيريم/ إستير راب كل أشعارها، دار النشرر زمورا بيتان ١٩٩٤، ص ٣٦٥.

(١٠) ولد الشاعر ط. كارمى فى نيويورك عام ١٩٢٥. درس فى جامعتى يشيفا وكولومبيا بنيويورك. وبدأ ينشر اشعاره فى أمريكا قبل أن يهاجر إلى فلسطين عام ١٩٤٧ حيث شارك فى العمليات العسكرية عام ١٩٤٨. صدرت له ١٧ مجموعة شعرية وترجمت أشعاره إلى اللغتين الإنجليزية والألمانية. ترجم إلى العبرية العديد من الأعمال الشعرية الإنجليزية وشارك فى ترجمة وإعداد مختارات من الشعر العبرى إلى اللغة الإنجليزية. توفى فى القدس عام ١٩٩٤. حصا على العديد من الجوائز الأدبية منها «جائزة بياليك» و «جائزة رئيس الوزراء».

(١١) هذه إحدى القصائد التى كتبها الشاعر بعد إندلاع المعارك وعنونها بالعنوان «هيتنصلوت هاميحبير/ إعتذار المؤلف» وضمها إلى ديوان كان وقتها تحت النشر أطلق عليه نفس الاسم وصدر عن دار النشر دفير عام ١٩٧٣.

أسامة عرابى

القدس..

الواقع الراهن.. والخيارات المطروحة

انفردت القدس، على مدى تاريخها الطويل، بوضع متميز بين الحواضر العربية؛ نظرًا إلى مكانتها الدينية والحضارية المرموقة، لدى المسلمين والمسيحيين، على حد سواء .كما عد المؤرخون وجود الأماكن المقدسة بها، دليلاً حيًا على عروبتها. فالأبحاث العلمية والأثرية، تؤكد أن العرب يضربون بجذورهم فى تاريخ هذه المنطقة، إلى أقدم العصور، أى إلى ما قبل الفتح الإسلامى، بل إلى ما قبل ذلك بعدة قرون(١)، أما اليهود فلم يندمجوا مع السكان الأصليين لفلسطين، وكادت شأفتهم تستأصل. وابتداء من القرن الأول، إلى القرن العشرين ميلادية، فقد اختفوا إلى حد كبير، بعد حروب ٧٠م - ١٣٥م(٢).

لكن مع تبلور المشروع الصهيونى، والعقيدة الصهيونية السياسية، اهتم اليهود بغزو فلسطين، وتنظيم الهجرات إليها؛ تحت ذرائع وحجج شتى، واصطفوا مدينة القدس - بالذات - لتمسى منطلقًا للتوطن، ونسج الأساطير الملغومة، ولتصبح رأس حربة فى المستقبل، تخول لهم ادعاء حقوق تاريخية فيها، يجرى ترسيخها، والترويج لها، على نحو ما تفعل الآن، من إعداد واحتفال بمرور ثلاثة آلاف سنة، على اتخاذ الملك داود القدس، عاصمة للمملكة اليهودية.

لقد بدأت المؤامرة على القدس منذ احتلال إسرائيل شطرها الغربى، عام ١٩٤٨، وإعلان «بن جوريون» لها، عاصمة لدولة إسرائيل، منتهكًا بذلك الوضع القانونى المبين، الذى حددته لها الجمعية العامة للأمم المتحدة، كمدينة موحدة، لفترة انتقالية، فى قرارها ١٨١، لعام ١٩٤٧.. «وقد أدخل ذلك المشروع، بيت لحم، ضمن مدينة القدس. ولم يشذ عما تقدم، إلا مشروع «برنادوت الأول»

المقدم فى ٦ أيلول/ سبتمبر سنة ١٩٤٨؛ حيث رأى ضم مدينة القدس، إلى الأراضى العربية، مع منح الطائفة اليهودية فيها، استقلالاً ذاتيًا، لإدارة شئونها، واتخاذ التدابير اللازمة لحماية الأماكن المقدسة. ثم ذهب فى مشروعه الثانى، المقدم فى العام نفسه، إلى انه «ينبغى وضع القدس، تحت إشراف هيئة الأمم، على أن يعطى للعرب وللبهود فيها، أكبر مدى من الإدارة المحلية، وعلى أن تضمن حرية العبادة، وزيارة الأماكن المقدسة، لمن يرغب فى زيارتها»(٣).

وقد قامت إسرائيل بالإجهاز على شطرها الشرقى المتبقى، إثر عدوان ١٩٦٧، عاملة على طمس معالم المدينة، وتهويدها، عامدة إلى تقنين هذا الوضع وتأبيده، من خلال إصدار ما سمى بـ «القانون الأساسى للقدس»، الذى وافق عليه الكنيست بالإجماع، فى تموز/يوليو، عام ١٩٨٠م، ونص على أن «القدس كاملة وموحدة، هى عاصمة إسرائيل الدائمة، وخاضعة لسلطة إسرائيل وحدها». وقد قامت إسرائيل بنقل وزارة العدل إلى القدس؛ فى إشارة واضحة، إلى خضوعها للقوانين الإسرائيلية المجحفة بحقوق الفلسطينيين، وكذلك مؤسساتها كافة، وخاصة وزارة الخارجية، والكنيست. بالإضافة إلى مصادرة أراضيها؛ لتشييد الوحدات العسكرية للإسرائيليين. ومصادرة الأراضى، بما يعنى شيئًا واحدًا، وهو انه عندما يأتى الوقت المحدد، لبحث ما يتعلق بالقدس، وما يرتبط بها من إشكاليات، فلن نجد ارضًا، ولا عربًا نتفاوض بشأنهما على مائدة المفاوضات. ومن ثم، تتداعى حقوقهم الوطنية؛ لتصبح اثرًا بعدعين؛ الأمر الذى أفضى إلى «ما يتعرض له الطلاب الفلسطينيون فى الخارج، فمن فشل منهم فى تجديد وثيقة سفره، فى الوقت المناسب، فقد حقه فى العودة. وبالتالى، يطرح عليه خيار الحصول على الجنسية الإسرائيلية، للبقاء فى الخارج، قدر ما يشاء، مع حقه فى العودة ايضًا .وفى إحصائية رسمية، هناك حوالى ٣٠٠٠ مقدسى، حصلوا على الجنسية الإسرائيلية(٤)».

غير أن القيادة الفلسطينية أخفقت فى إثارة موضوع القدس، وإثباته على جدول المفاوضات، خلال انعقاد «مؤتمر مدريد» ونجحت إسرائيل فى إقصائه بعيدًا عن مائدة الحوار. وأعلنت ان المدينة لن تكون موضوع تقاسم بينهما فى المستقبل .كما ان اتفاقية اوسلو اجلته إلى مفاوضات الوضع النهائى؛ حيث تطمع إسرائيل إلى الإجهاز عليه إجهازًا تامًا، وحدث، ان غضب «مناحم بيجن»، من رسالة وجهها إليه، وإلى السادات، «جيمى كارتر»، فى ختام مفاوضات «كامب ديفيد»، جاء فيها ما نصه: «تنظر الولايات المتحدة الأمريكية، إلى الجزء الذى سيطرت عليه إسرائيل، من القدس، فى حرب ١٩٦٧، على أنه جزء لا يتجزأ، من الأراضى المحتلة. لذا؛ فهو خاضع لأعراف القانون الدولى، ذات العلاقة بالحقوق والواجبات، من قبل الدولة المحتلة».

عندها؛ صرخ «بيجن» قائلاً لأعضاء وفده: «احزموا الحقائب، سنعود إلى البلاد. لم نأت إلى «كامب ديفيد»؛ من أجل تقسيم القدس، من جديد». وتقرر، إثر هذه الأزمة، غض الطرف عن رسالة «كارتر» نهائيًا، واستبدالها بتقدير موقف، يحدده كل من «بيجن» و «السادات» . اما رد الرئيس الأمريكى كارتر وحكومته، فقد تحدد على أساس ما أعلنه السفير «جولدبرج»، امام الجمعية العامة للأمم المتحدة، فى ١٤ يوليو/ تموز

١٩٦٧، وما تبعه من تصريح للسفير «بيوست»، أمام مجلس الأمن الدولي، بتاريخ ١ يوليو/ تموز ١٩٦٩. ويقر الاتفاق المرحلي الذي وقع في تشرين أول/ أكتوبر ١٩٩٥، (أوسلو) أن من حق سكان القدس الشرقية، المشاركة في انتخابات «المجلس التشريعي». لكن عند التطبيق العملي، وجدنا أن اقتراع فلسطينيي القدس، تم عبر مكاتب البريد، في القدس، على نحو ما عكسته المادة ٧، في فقرتها الثالثة، من قانون المجلس التشريعي.

وأعلن «شمعون بيريز»، أن مشاركتهم تلك، لا تمس السيادة الإسرائيلية على المدينة، مشبها انتخابهم بانتخاب أية جالية، في بلد أجنبي. وقد استلم «فيصل الحسيني» مهمة معالجة شئون القدس، بتكليف من سلطة الحكم الذاتي، بمرتبة وزير غير رسمية؛ لتجاوز القرار الإسرائيلي الذي يحظر على السلطة الفلسطينية العمل من داخل حدود مدينة القدس.

وقد قرأنا أن رئيس الوزراء الإسرائيلي، «بنيامين نتانياهو»، ينوي إدراج موضوع صلاة اليهود في المسجد الأقصى، على جدول أعمال مفاوضات الوضع النهائي، بين إسرائيل والسلطة الفلسطينية. وذكرت مجلة «جيروزاليم ريبورت» نصف الشهرية، أن يهوداً متطرفين، قدموا - أخيراً - إلى الحكومة الإسرائيلية، سلسلة من المطالب، فيما يخص المسجد الأقصى المبارك، وصلاة اليهود فيه. وتضمنت المطالب، إقامة مركز للسياح، يطل على المسجد الأقصى، يشرحون - من خلاله - أهمية المسجد الأقصى، بالنسبة إلى اليهود، وتحويل جزء من المدرسة التنكرية، في باب السلسلة (أحد أبواب المسجد الأقصى)، التي كانت إسرائيل قد صادرتها عام ١٩٦٧، إلى كنيس يهودي. وأخيراً، الإنهاء التدريجي لسيطرة الأوقاف الإسلامية على المسجد الأقصى.

وقد أعطت «لجنة التخطيط المدني»، التابعة لوزارة الداخلية الإسرائيلية، الضوء الأخضر لبناء ٦٥٠٠ مسكن، سيضمها حي «هارحوما» الجديد، الواقع في القسم الجنوبي - الشرقي من القدس. وستشيد المساكن على مساحة ١٨٥ هكتاراً صودرت في عام ١٩٩١، من أصحابها العرب، وفق ما أذاعته «وكالة رويتر». ولم تأخذ اللجنة في الاعتبار، معارضة أصحاب هذه الأراضي، وغالبيتهم من سكان بلدة «صور باهر»، الذين اشتكوا من عدم تمكنهم من الإدلاء بشهاداتهم، بسبب الحصار الذي تفرضه إسرائيل على الأراضي الفلسطينية.

وقد أعطت إسرائيل أوامرها، لأكثر من مائتي فلسطيني من سكان القدس بمغادرتها، ضمن حملة لتقليص الوجود العربي في المدينة المقدسة. ونشرت جريدة الحياة اللندنية، في ١٥ كانون الثاني/ يناير ١٩٩٧، على لسان عزمي أبو السعود، مدير مركز الخدمات الاجتماعية والمدنية، في «بيت الشرق»، المقر شبه الرسمي لـ (م. ت. ف)، في القدس الشرقية، ما نصه: «لقد سحبت إسرائيل إقامات ٢٣٣ مقدسياً، خلال الأسبوعين الأخيرين». وأضاف: «لقد أبلغوا أن عليهم مغادرة المدينة، خلال خمسة عشر يوماً»، وأشار إلى أن مكتبه، كان يتلقى أكثر من ثلاثين شكوى مماثلة أسبوعياً. واتهم إسرائيل بـ «شن حملة تطهير عرقي، لإفراغ القدس من سكانها العرب». وتتمثل معظم الحالات، في زواج نساء من القدس، من فلسطينيين، يحملون جوازات سفر أردنية، وأقاموا في الماضي،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

لفترات طويلة خارج القدس. وأما الباقي، فهم من سكان «القدس الشرقية»، الذين انتقلوا للإقامة في ضواحٍ، خارج الحدود البلدية للمدينة المقدسة. وأوضح «أبو السعود»، أن السلطات الإسرائيلية لجأت إلى طلبات التأمين الصحي؛ لملاحقة فلسطينيي القدس، الذين أقاموا خارجها. وكانت «المحكمة العليا الإسرائيلية» قد أجازت سياسة وزارة الداخلية الإسرائيلية، التي تعمل على سحب إقامات المقدسيين، الذين يقيمون خارج المدينة، لمدة تزيد عن سبع سنوات؛ وذلك في كانون أول/ ديسمبر ١٩٩٦، وعلى النحو الوارد في «قانون الدخول إلى إسرائيل»، الصادر في عام ١٩٥٢، ولائحة «أنظمة الدخول إلى إسرائيل»، الصادرة في عام ١٩٧٤.

ويقيم حوالي ١٧٠ ألف فلسطيني في القدس الشرقية، التي احتلتها إسرائيل عام ١٩٦٧، وضمتها لاحقًا. وقد اندلعت مواجهات بين مجموعة من «عرب الجهالين»، وقوات الأمن الإسرائيلية؛ خلال قيام قوات من الشرطة والجيش، بترحيل عائلتين من الجهالين؛ تمهيدًا لتوسيع مستوطنة «معالية ادوميم»، جنوب شرقي القدس.

وتقيم نحو خمسين عائلة من عرب الجهالين في المكان، منذ عام ١٩٥٢. وكان قد جرى ترحيل عائلات في السابق، ويتوقع أن يجرى ترحيل المزيد. وأعلن الجيش المنطقة مغلقة عسكريًا. واعتبر «المركز الفلسطيني لدراسات اللاعنف» أنها المرة الثانية التي يقوم فيها «عرب الجهالين» عملية تهجيرهم. فقد أجبروا على الرحيل من «تل عراد»، في صحراء النقب، عام ١٩٥٢، وقدموا إلى موقعهم الحالي، وأقاموا على الأرض المملوكة، لعائلات من بلدتي «أبي ديس» و«العيزرية» المجاورتين. وادعت «المحكمة العليا الإسرائيلية»، أن ملفات الملكية التي تعود إلى فترة إقامة «الجهالين» في المنطقة، فقدت، وأن عليهم إثبات وجودهم فيها!.

إذن.. الحصاد المر للمشاريع التي تبنتها السياسات الإسرائيلية، طوال الفترة الماضية، كان السيطرة على (٣٤٪ من مساحة القدس، وتحويل ٤٠٪ من أراضيها، إلى مناطق خضراء يمنع البناء عليها، ومصادرة ٥٪ من أراضيها؛ لشق الطرق، وأخرجوا ٧٪ من مساحة أراضيها من التنظيم. فيما يقيم المقدسيون الآن، على ١٠٪ فقط، من مساحة القدس. ولم يتبق الآن سوى ٤٪ من المساحة كلها، وستكون خلال السنوات القليلة المقبلة، موضع صراع عنيف بين المقدسيين وإسرائيل، على حد قول خليل التفكجي، مدير دائرة الخرائط، في جمعية الدراسات العربية، في القدس - الحياة - ١٤ حزيران/ يونيو - ١٩٩٦ - لذلك حرصت إسرائيل على سحب وثائق السفر «لاسيه باسيه»، من القادمين إلى المدينة لتجديدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورأى المحامي المعروف «أحمد الرويضي»، عضو لجنة الدفاع عن أراضي سلوان (أن الغرض من إصدار وثائق السفر «لاسيه باسيه»، هو تشجيع السكان على هجرة المدينة. ولذا فإننا لا أنصح المقدسيين بالسفر، بموجب هذه الوثيقة؛ لأن مدتها سنة واحدة. - ويزعم المليونير اليهودي الدكتور «إيرف موسكوفيتش»، أنه اشترى ٣٥٠ دونمًا، من أراضي «قرية أبي ديس»، قرب القدس، قبل عام ١٩٤٨، وتبرع بها قبل سنوات، إلى جماعة «عطرة كهونيم» الاستيطانية اليهودية. وقد شيد

١٣٢ وحدة سكنية فى راس العمود، فى القدس الشرقية (وكان من أوائل البنايات التى اشتراها، بناية فى القدس الشرقية عام ١٩٧٩، حوله إلى «يشيفاه»، «مدرسة دينية»، تشرف عليها منظمة «عطرة كهونيم»، ثم اشترى بناية أخرى، يشرف عليها «حزب مولدت» و «هو اليوم من أكثر الأحزاب الإسرائيلية تطرفًا، وارفعها صوتًا ضد الفلسطينيين، وأشدها كرهًا لهم».. بعد ذلك اشترى بعض البنايات فى شارع صلاح الدين. وفى الثمانينيات، تملك بناية كبيرة بين جبل سكوبس وجبل الزيتون. وكان الحزب الدينى القومى، يريد أن يجعلها مقرًا رئيسيًا له. ثم اشترى «فندق شبرد»، فى «الشيخ جراح»، وغير اسمه إلى الاسم العبرى «شفر» «البهيج»،واتخذته الشرطة الإسرائيلية مقرًا لها، أثناء الانتفاضة الفلسطينية .وفى عام ١٩٩٠، اشترى بناء ضخمًا فى الحى المسيحى، بقيمة ثلاثة ملايين دولار، وعهد به إلى «عطرة كهونيم» وفى عام ١٩٩١، مول بناء، وحدات سكنية فى «سلوان»، وهى منطقة لا تبعد كثيرًا عن رأس العمود وكان ـ أيضًا ـ ممولاً رئيسيًا للنفق الذى سبب افتتاحه احتجاجات عنيفة، من قبل الفلسطينيين، وأقدم الإسرائيليون على قتل العشرات، كما قتل إسرائيليون أيضًا، فى وقت اعتبر «موسكوفيتش» افتتاح النفق، من أسعد لحظات حياته. وتملكه لقطعة أرض وبيوت فى رأس العمود، سوف لايكون العمل الأخير لـ «موسكوفيتش». فهو كما ذكر مصمم على تهويد القدس، ويعتقد أنه مكلف بمهمة إلهية: لتسخير أمواله من أجل هذا الغرض) - ١٩٩٧/٩/١٦ ـ ومن المعروف، أن «موسكوفيتش» ينفق على هذه المشروعات الاستيطانية، من نوادى القمار التى يملكها، فى مدينة «هاويان جاردنز»، بمقاطعة «لوس إنجيلوس»، الأمريكية، وأرباحه معفاة من الضرائب؛ لأنها تذهب إلى إسرائيل، التى حصنتها أمريكا من أية قوانين كانت، الأمر الذى دعا «فيصل الحسينى» إلى القول: «إذا كان» «موسكوفيتش» والمستوطنون، فتحوا المعركة فى «القدس الشرقية»، على أساس ملكيات قبل العام ١٩٤٨، فنحن سنفتحها فى «القدس الغربية»، على الأساس ذاته».

وقد استجاب حوالى عشرة آلاف فلسطينى، لدعوة وجهتها مؤسسة «القانون»، فى القدس الشرقية، إلى كل من يملك سندات تسجيل ملكية فى القدس، قبل العام ١٩٤٨؛ لإرسال نسخ منها؛ بهدف حصرها. ومن الحقائق الثابتة، أن حوالى ٧٠٪ من عقارات «القدس الغربية»، كانت مملوكة لفلسطينيين قبل العام ١٩٤٨، بينما نسبة الملكية اليهودية فيها، لم تتجاوز ٣٠٪، ولم يتمكن أحد من استرجاع ملكيته، أمام المحكمة الإسرائيلية.

ويقوم «إرييل شارون»، وزير البنى التحتية الإسرائيلية، بإبرام صفقات شراء أراض فى القدس، وفى الضفة الغربية، وقطاع غزة، بواسطة سماسرة عرب، ومن خلال شركات وهمية، قد تكون ـ فى بعض الأحيان ـ قبرصية، أو إسبانية، أو فرنسية، أو بريطانية. (وكان مواطن عربى، سيسرب صفقة كبيرة تقدر بنحو٤٣٢ دونمًا، من أراضى قرية «صور باهر» «قرب القدس»، إلى شركة إسرائيلية يملكها «شارون»، إلا أن يقظة السكان حالت دون إتمامها. إذ يدعى مواطنون عرب، أنهم ينوون إقامة مشاريع استثمارية على الأراضى الفلسطينية. وبذلك يموهون على الفلسطينيين

المقيمين خارج فلسطين؛ ليتم بذلك تسريبها إلى شركات إسرائيلية) - ولم تكتف إسرائيل بذلك، بل لاحقت السيارات الحاصلة على بوليصات تأمين، صادرة من شركات تأمين فلسطينية، تتخذ من «الضفة الغربية» مقرًا لها؛ من أجل دفعهم إلى التعامل مع شركات التأمين الإسرائيلية.

وفى خطوة مشابهة، قدمت صناديق المرضى الإسرائيلية عروضًا مغرية للمستشفيات الفلسطينية العاملة فى القدس، تقوم هذه المستشفيات بموجبها، بتقديم العلاج لأعضاء هذه الصناديق. غير أن إسرائيل فرضت على الصيدليات المتعاملة مع هذه الصناديق، عدم بيع أدوية فلسطينية، وإلا فإنها ستلغى العقود المبرمة معها. وذكرت نقابة الصيادلة الفلسطينية، بأنه سيكون من شأن هذه الخطوة، ضرب مصانع الأدوية الفلسطينية، خصوصًا أن صيليات القدس، وعددها ٣٠، هى الأكثر استهلاكًا لمنتجاتها» - الحياة - ١٤ تموز/ يوليو - ١٩٩٦ - كما عمدت إلى تحدى المشاعر الإسلامية، والاستخفاف بها، بفتح نفق يربط «حائط البراق»، بشارع المجاهدين، القريب من «باب الأسباط» (أحد أبواب المسجد الأقصى)؛ مقابل السماح للأوقاف، بافتتاح «المصلى المروانى»، وقد كشف «بنى كسرائيل»، رئيس بلدية مستوطنة «معالية أدوميم»، كبرى مستوطنات القدس، عن خطة جديدة تحقق «السيادة الإسرائيلية» على المستوطنات المحيطة بالمدينة، وتربطها ببلدية القدس، لتشكل فى مجموعها ما يسمى «القدس الكبرى». وذكر أن الخطة المقدمة، تهدف إلى ربط مدينة القدس، بمستوطنات «معالية أدوميم» (قرب العيزرية)، و «جفعات زئيف» (شمال القدس)، و «أفرات» و «بيتار» (قرب بيت لحم)، و «حارأدار» (شمال غربى القدس)، و «مفسيريت بورشلايم» (قرب القسطل، داخل إسرائيل).

و «استنادًا إلى إعلانات نشرتها لجنة التنظيم والبناء الإسرائيلية، فى الصحف الإسرائيلية، تم إقرار مخططات هيكلية لبناء ٧٥٠ وحدة سكنية، فى مستوطنة «هارأدار»، و ٨٠٠ وحدة سكنية، فى مستوطنة «جفعات زئيف»، و ٢٥٠ وحدة، فى مستوطنة إلعازر، و ٥٥٠٠ وحدة، فى مستوطنة «معالية أدوميم»، و ١٩٠٠ وحدة، فى مستوطنة «بيتار» .وكلها مستوطنات فى محيط مدينة القدس. وأكدت مجلة «نكوداه»، الناطقة باسم المستوطنين الإسرائيليين، على أن الموافقة على المخططات الهيكلية، لإقامة هذه الشقق الاستيطانية، تعنى أنهم لا يحتاجون حتى إلى موافقة حكومة ليكود».. وأكد «كسرائيل»، أن المستوطنات الأخرى، صادقت على الخطة.

وقد تمكنت إسرائيل خلال سنوات، من توسيع الاستيطان، فى محيط مدينة القدس. وسوف يكون بناء مستوطنة «هارحوما»، التى ستقام على أراضى «جبل أبو غنيم»، بين قريتى «بيت ساحور»، و «أم طوبا»، بمثابة آخر ثغرة فى هذه السلسلة.

«ويعتبر تنفيذ هذه الخطة، خنقًا للقرى المحيطة بمدينة القدس، التى صنفت كمناطق من فئة (ب).. أى سيادة أمنية إسرائيلية، وسيادة مدنية فلسطينية - ثم عمدت إسرائيل إلى إنشاء مستوطنة جديدة، تضم متطرفين يهودًا، من أنصار «حركة شاس» المتدينة، أطلقت عليها اسم «مستوطنة النبى صموئيل» شمال غربى القدس؛ بحيث تشكل امتدادًا لمستوطنة «جفعات زئيف»، شمال القدس. و «يخوض المتطرفون اليهود معركة للسيطرة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على المدينة المقدسة. لم تبدأ الآن، إنما هى جارية منذ فترة ليست بالقصيرة. فخلال السنوات العشر الأخيرة، زادت نسبة اليهود المتشددين دينيًا فى القدس، بنسبة ٤٥٪ إذ ارتفع عددهم من ٩٠ ألفًا، فى العام ١٩٨٥، إلى ١٣٠ ألفًا، فى العام ١٩٩٥، وكانوا يشكلون نسبة ٢٧٪ من مجموع السكان اليهود فى القدس، وأصبحوا الآن ٣١٪. ومن المتوقع، أن يرتفع عددهم سنة ٢٠٠٠، ليصبح ١٥٠ ألف نسمة، وفى العام ٢٠١٠، سيصبح ٢١٥ ألفًا، أى ٣٨٪ من مجموع السكان اليهود فى المدينة. وهذا يعنى سعيهم الكبير لفرض أفكارهم وتقاليدهم على المدينة، وتسريع العملية التهويدية الجارية - صحيفة الشرق الأوسط - حول واقع الاستيطان فى القدس - ١٩٩٦/٨/٢ - إذن.. أصبحت القدس «تضم أكبر عدد من المستوطنات، وعددها ٨٤ مستوطنة. كما أنها تضم المساحة الكبرى؛ من حيث الأراضى الاستيطانية، والبالغة ٤٥٦١٥ دونمًا، أى ما نسبته ١٤,٥٦٪ من مساحة المنطقة العمرانية للمستوطنات فى «الضفة الغربية»، وتكون نسبة مساحة المستوطنات، بالنسبة إلى مساحة اللواء، ٧٦,٥٪ فى القدس؛ حيث أعلى ما يمكن قياسًا للمدن والمحافظات الأخرى، فى الضفة الغربية.

كما تضم القدس عددًا كبيرًا من مستوطنات الفئة الأولى، التى تزيد مساحتها عن أكثر من ١٥٠٠ دونم، كمستوطنات جيلو، و«عوفر»، و«معالية ادوميم» - أركان الخريطة الاستيطانية، فى الضفة والقطاع .

وبات من المعروف، أن الحركات الإرهابية الصهيونية، من طراز «عطرة كهوينم» و«العاد»، تلجأ إلى القوة المسلحة، والتصفية الجسدية؛ لإجبار سكان القدس، على ترك منازلهم، والهرب إلى خارج البلاد؛ حفاظًا على أرواحهم المهددة؛ فيلتهمونها واحدة تلو الأخرى، ثم يدعون ملكيتها بعد ذلك؛ عملاً بسياسة «تيدى كوليك»، رئيس بلدية القدس السابق (من الضرورى، جعل الحياة صعبة على العرب، وعدم السماح لهم بالبناء. وربما سيغادرون طوعًا وقتها، ونضمن الميزان الديموجرافى للقدس).

ولاشك أن سياسة إسرائيل تجاه القدس، ثابتة لم تتغير، «مُذ» و«أقرت»، فى عام ١٩٦٧ سواء كان فى الحكم، حزب العمل، أو حزب الليكود، وكلاهما يجمع على موقف موحد صوبها، يمكن تلخيصه فى إصرارهما على ضرورة تهويدها كاملة، وطرد آخر فلسطينى فيها. لكن نشاط حزب العمل، فى دعم الخطط الاستيطانية، فى الأراضى الفلسطينية، فاق ما قام به الليكود، وما وظفه من موارد مالية (وذكرت صحيفة «نيكوداه»، وهى لسان حال المستوطنين اليهود، فى الأراضى الفلسطينية، فى عددها الصادر، فى ١٩٩٦/٥/٢٠، أن حكومة «إسحق شامير»، استثمرت فى «الضفة» و«القدس»، و«القطاع»، فى السنوات الأربع، ما بين ١٩٨٨ و ١٩٩٢، نحو ٥٠٠ مليون شيكل، من ضمنها ٨٠ مليونًا لشق طرق استيطانية، فى حين استثمرت حكومة حزب العمل، بقيادة «رابين»، خلال السنوات الأربع الماضية، ١,٤ بليون شيكل، لصالح الجهد الاستيطانى، فى الأراضى الفلسطينية، وحتى صاحب السلام الشرق أوسطى «شمعون بيريز»، أقر فى الشهر الأخير لوجوده فى الحكم، إقامة ١٢ مشروعًا استيطانيًا فى مدينة القدس، شملت هذه المشاريع، توسيع مستوطنات، ومصادرة أراض، وشق أنفاق داخل القدس، وتوسيع بعض

المتنزهات، وإقامة مناطق صناعية، ومحطات باصات، وفنادق سياحية، وإقامة حى «جفعات هتحموش» (مدرسة عبدالله بن الحسين) فى حى الشيخ جراح، وتبلغ مساحتها ١٠٦,٥ دونمًا) .

وقد كشف «يوسى بيلين»، نائب وزير خارجية حكومة حزب العمل السابقة، عن أن هناك اتفاقًا جرى على إقامة دولة فلسطينية، عاصمتها «أبوديس»، بدلاً من «القدس الشرقية»؛ وذلك فى حديث له «لوكالة اسوشتيدبرس»، فى ٣١ تموز/ يوليو ١٩٩٦.

وهكذا؛ فإن «حكومة العمل» تعترف «بالقدس»، من خارج حدود بلدية القدس، عاصمة للفلسطينيين وستبقى السيادة الفعلية فيها لإسرائيل؛ باعتبارها خاضعة لإدارة بلدية القدس. ولقد رمت إسرائيل دومًا - من بين ما رمت إليه - من وراء تعديل مواد وبنود «الميثاق الوطنى الفلسطينى» - الذى اعتبره «بيريز» أهم تحول إيديولوجى حدث فى القرن العشرين، إلى إغلاق ملف القدس نهائيًا، وأنها لن تكون موضع تفاوض، فى أى وقت فى المستقبل.

وقد اعترف «رون بونداك» - أحد مهندسى اتفاق أوسلو - و «زياد أبو زياد» - من الجانب الفلسطينى - أن الفلسطينيين والإسرائيليين لايعتزمون تقسيم القدس جغرافيًا!!..

ومن هنا؛ جاء المغزى الأساسى «لاتفاق أوسلو»، وهو التركيز والتكريس لشعار «القدس الكبرى»، وإضفاء الشرعية على المستوطنات الإسرائيلية، فى الأراضى المحتلة.

كذلك أنشأت الدولة العبرية «معهد القدس لأبحاث إسرائيل»؛ لكى ينهض برسم السياسات العامة، وصوغ توجهات المفاوضات الجارية، بينهم وبين الفلسطينيين. وقد لوحظ أن جُلّ من تولوا مقاليد السلطة فى إسرائيل، أتوا من بين جدرانه وزوايا مكاتبه.

وهاهو «نتانياهو» يطالب بوضع حد لعمليات قتل سماسرة فلسطينيين، قاموا ببيع أراض لليهود، مشيرًا إلى أن هذه «الاغتيالات تضر مباشرة بقضايا السلام، وأن الحكومة الإسرائيلية ستتخذ «إجراءات فورية إزاءها». وكانت الشرطة الإسرائيلية قد أعلنت أنها انقذت «أسعد الرجبى»، من يد فلسطينيين زعمت أنهم خطفوه؛ لاشتباههم فى بيعه أراضى ليهود، إلا أن ابنه اتهم إسرائيل، بمحاولة استغلال الواقعة؛ لتحقيق مكسب إسرائيلى.

ومن الجلى، أن الدور الأساسى فى هذه المسألة، يقوم به «أفياتان كوهين»، رئيس «شركة العاد» العقارية، المدعومة من الدولة العبرية، والناشطة فى مجال الاستيلاء على أراضى ومنازل الفلسطينيين؛ لحساب شركة «عطرة كهونيم» اليهودية اليمينية المتطرفة.

وقد دأبت إسرائيل - فى الآونة الأخيرة - على سحب هويات المقدسيين الذين يعيشون فى ضواحى المدينة.. فى خطوة تالية، لحرمان آلاف المقدسيين الموجودين فى الخارج، أو حاملى جوازات سفر أجنبية، من حقهم فى العودة، والإقامة فى القدس؛ وذلك من خلال مذكرة رسمية، تصدرها بحقهم وزارة الداخلية الإسرائيلية، هذا نصها (نعلمك أن تصريح الإقامة الدائمة الخاص بك انتهى، ويتعين عليك وأفراد عائلتك، مغادرة حدود دولة إسرائيل فورًا). وتطلب منهم - ويقدر عددهم بسبعين ألفًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى هذه الحالة - الرحيل خارج «دولة إسرائيل»، فى مدة اقصاها خمسة عشر يومًا.

وراح «إيهود اولمرت»، رئيس «بلدية القدس»، يعلن ضرورة خضوع امتحانات الشهادة الثانوية العامة، لإشراف بلديته، ومنع «التدخل الفلسطينى» فيها!.

إن محاولات إسرائيل لتهويد المؤسسات التعليمية فى مدينة القدس العربية، والعمل على تفريغها من كوادرها، ووقف خدماتها، لم تتوقف منذ احتلالها عام ١٩٦٧، بعد ان «استطاع الفلسطينيون عبر ثلاثين عامًا، ان يحافظوا على تدريس المنهاج الأردنى، الذى كان سائدًا قبل الاحتلال، فى ١٠١ مدرسة .. تدير بلدية القدس الإسرائيلية منها ٣٤ مدرسة، فى حين تدير معظم بقية المدارس، «وكالة الأمم المتحدة لغوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين (الأونروا).. والبقية الباقية مدارس خاصة، انشأها الفلسطينيون؛ للحد من التحاق التلاميذ بالمدارس الحكومية الإسرائيلية» .

ولم تدخر إسرائيل وسعًا فى رفد القدس بالتيار الدينى المتشدد، ودفعه إلى احتكار الأكثرية الكاثرة من الأحياء اليهودية بها؛ الأمر الذى ييسر على الدولة العبرية، إضفاء الطابع الدينى الضيق عليها (مستعينين بقوتهم السياسية، سواء داخل المدينة، او فى مجلس بلدية القدس؛ إذ يستطيع ممثلوهم تمرير القوانين التى تناسب معتقداتهم، مثل حظر استخدام شوارع مهمة فى المدينة، او افتتاح الملاهى والنوادى الترفيهية ايام السبت؛ الأمر الذى اجبر العلمانيين الصهاينة، على الهجرة العكسية، والانتقال إلى المدن الساحلية؛ هربًا مما يسمونه بـ «جحيم الإكراه الدينى». إلى ذلك، فإن انصراف المتدينين الأرثوذكس عن العمل، وتوجههم للتعليم التوراتى، جعل الحكومات الإسرائيلية لا تظهر ميلاً للاستثمار فى مجال المشاريع الاقتصادية. وهذا ضاعف من مشكلة البطالة، كسبب يدفع العلمانيين للانتقال لوسط إسرائيل؛ إذ سوق العمل اكثر طلبًا واتساعًا.. ولذلك حرصت إسرائيل على إغلاق المؤسسات الفلسطينية الآتية: بيت الشرق.. وزارة الأوقاف والشؤون الدينية.. مكتب الإحصاء الفلسطينى.. مكتب وزارة التعليم.. وإجبار الشخصيات الأجنبية على عدم لقاء الفلسطينيين، والجلوس معهم داخل «بيت الشرق» بالذات، كما حدث مع «جاك شيراك»؛ يوم اصر على زيارته. ورفض دخول «عرفات» المدينة، او حتى السماح له بارتداء «الحطة» الفلسطينية.

إن من يحاول - مجرد محاولة - بناء منزله الذى هدمته جرافات «بلدية القدس» يتعرض - لاشك - لدفع غرامة قدرها خمسة عشر الف جنيه، لإجباره على الهرب إلى الأراضى الريفية الواسعة، او إلى ضواحى المدينة؛ فيفقد بطاقة هويته الزرقاء اللون، التى اعطتها إسرائيل لهم، منذ العام ١٩٦٧، واعتبرتهم بموجبها زائرين لديها، او اجانب ينتهى مفعول تصريح الإقامة الدائمة الممنوح لهم؛ وفق قانون «الدخول إلى إسرائيل»، عام ١٩٥٢. ويطردون - بالتالى - من اعمالهم وبلدهم إلى حيث لايعلمون.

ولم تكتف إسرائيل بذلك، بل حظرت دخول باصات السياح، القادمة من «القدس» إلى «بيت لحم»؛ لضرب السياحة بالأخيرة لصالح الأولى. ومن يحاول عبور الحاجزين الإسرائيليين على مدخليها، عند «معهد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطنطور»، و «قبة راحيل»؛ يتعرض للقتل رميًا بالرصاص، كما حدث مع الشهيد الشاب «جيمي القنواتي». وقد ترتب - بالطبع - على هذه الإجراءات الإسرائيلية المتعسفة توقف الحياة فى متاجر الهدايا التذكارية والمطاعم والفنادق المنتشرة فى «بيت لحم».

وبذلك؛ نرى أن الوضع الذى وجدنا القدس عليه، مجاف - لاريب - للاتفاقيات والمعاهدات الدولية، ومن قبله لحق الشعب الفسطينى فى أرضه، وتقرير مصيره بنفسه.

ومن ثم، لا يمكن فصم موضوع القدس، عن مجمل الخيارات الفلسطينية، المرتبطة جذريًا بالتحرير، وبحق العودة، والتأكيد على ثوابت شعبنا العربى الفلسطينى، كما وردت فى «الميثاق الوطنى الفلسطينى»، ولاسيما مادته الـ ٢٦، وعودتها إلى السيادة العربية، وكونها عاصمة الدولة الوطنية الفلسطينية المستقلة المنشودة.

الهوامش:

١ - د. نافع الحسن، الفصل الثالث: ملف القدس - الدفاع عن العروبة - من كتاب: فلسطين والمنظمة العربية - برامج عمل - صادر عن : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص ٣٨.

٢ - المصدر نفسه، ص ٤٠.

٣ - عصام الدين حواس، الحكم الذاتى لشعب فلسطين، القاهرة، سلسلة دراسات قومية، العدد ١٣، ص ٩٠.

٤ - ربى الحصرى، الحياة (لندن)، ٢ تموز/ يوليو ١٩٩٦.

٥ - جريدة الحياة (لندن) ، الأعداد : ٢ يوليو ١٩٩٦ ، و ١٥ يناير ١٩٩٧ ، و ١٩٩٧/٩/١٦ و ١٥ يوليو ١٩٩٦ و ١١ أغسطس ١٩٩٦ و ١٩٩٦/١/٣٠ ، و ١٩٩٦/١٠/٢٧ ، و ١٩٩٦/١٠/٢٧ ، و ٨ يونيه ١٩٩٧ ، و ٢٧ يونيه ١٩٩٨ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملك عبد العزيز

كى لا أرى الجدران

أغمضت عينى ....

كى لاأرى الجدرانَ

وانسربتْ

فى الليل روحىَ

ثم طاَرتْ

تنشد الآفاقْ

من بينها انسلّت

للانهايةِ ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتوق للسر المغلَّفِ

فى سديم الكونِ

تهفو أن تتوه ببحرهِ

تغدو مع الزبد المراوغ

ذى الوشاح الأبيض القُزحىِّ

ثم تعود لصخرةٍ

فى الشطِّ . . .

تنشق رائحات البحرِ

تثمل بالدوارْ

وتعانق الأفلاكَ

فى عقد المجرَّات الوضيئة

ترتدى لليلِ أجنحةً

وتخفق فى المدى القدسيِّ

وتقولُ:

هل ألقى هناك أحبةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحلوا

وينتظرون أن آتى إليهم

فى براق الذكرياتِ

فينتشون بخمرة الوصل الأليفةْ؟

هل برزخ بينى وبينكمُ؟

....

أحرقتُ ما تعنى المسافةُ

والتحمت بكم

وحسوت ألفتنا الحميمةَ

واستعدتُ سكينىَ

حين احتضنَّا

واشتفى الشوق القديمْ.

ياقطة(١) الفرعون سيدة السرُّى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا ذى الإلهْ . . .
بجبينك المرفوع
والرأس المجلل بالجلالْ
هلا تخطيتِ التخومْ
وسريتِ فى بحر الإله.

كالروح إذ تسرينِ وسْط الليلِ
تلمع مقلتاكِ
بأزرق الفيروزِ
أو بالفسق الحلبىِّ
يعزف طفطات الليل
فى ضوء القمرْ (٢)
متفتحاً
للحب والنجوى
وهمس العاشقينْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كالجوهر المكنون
تضوى مقلتاكْ . . .
آهِ أريدكِ
أن أكونكْ

حطمت جدرانى
وسرت إلى المدى
أسرى بغير حواجزِ
وأطل فوق العرشِ
ثم أخر من صعق الهوى
أفنى بسر الكونِ
أحيا
فى العالم العلوى خالدةً
وأمرح فى السديم.

(١) الإلهة الفرعونية باستت التى تصور على شكل قطة. وفى المأثور الشعبى أن القطط التى تسرى فى ظلام الليل ليست قططًا بل أرواحًا.
(٢) يقول السوريون إن ثمر الفستق لا يتفتح إلا فى ضوء القمر ويحدث طقطقات يسمعها العابرون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد محمود عبد الرازق

قصص زنجية

١ـ الحارس الإفريقى

جلس فوق عمود الحراسة مطمئنا. وضع أسلحته بجواره، وراح يرقب المنطقة كان كلبه يهرول ويتشمم وسط الحقول الشاسعة. اكتشف أنه يستطيع الآن التمييز بين زمجرة الأسد وزمجرة النمر. تـذكر عندما قام بالحراسة منذ سنوات. كان صبيا صغيرا يختطف رمحه بسرعة البرق كلما سمع حفيفا بين الأعشاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان كل ظل يبدو له كأنه قرد.

كل قرد كأنه فهد أسود

كل فهد أسود كأنه رجل أبيض

٢ـ الضباع

إذا رأيت شجرة ضخمة سامقة وسط الحقول، فاعلم أن قرية كانت هنا. وأن هذه الشجرة هى إحدى بواباتها. أما أسباب فنائها أو تدميرها فترجع إلى مواسم الجفاف، أو الحروب القبلية، أو هجمات النخاسين البيض. رأيت ذات يوم شجرة من هذه الأشجار. كان هدنى التعب فـاتجهت إليها لأقضى الليل فى القرية. لاحظت أن بهـا بعض أجزاء محترقة. نظرت إلى الأكـواخ الطينية. كان أكثرها شاغرا. والطيور الداجنة تنقر التراب. والأرانب تتقـافز هنا وهناك. كان الأهالى يستندون إلى مداخل أكواخهم، أو يستقلون على أرضها. كانوا جميعا من العجائز والمرضى. كما كان بينهم عدد قليل من الرضع الباكين.

قام العديد من الرجال المجعدين باستقبالى فى ضعف وإعياء. دق أسنهم عكازه دقا خفيفا، ثم أصدر أمره لامرأة ليس لها أسنان، بإحضار الماء والطعام للمسافر..

لماذا لا تتركون هذا المكان إلى قرية مجاورة؟

تناثرت الإجابات من لى عميقة مسحوقة.

هى قريتنا.

لا توجد بئر لها عذوبة ماء بئرها.

لا ظلال أخرى لها نفس متعة ظلال أشجارها.

ولا مطابخ لها روائح أطعمة نسائها.

اعتذروا عن عدم وجود أكواخ للضيافة. أكدت لهم أننى أستمتع بالنوم تحت النجوم.

سمعت صرخات مدوية فى عمق الظلام. كانت صادرة عن حيوان أمسك به حيوان آخر مفترس. استطعت أن أسمع عواء الضباع المترامى من مسافات بعيدة. فى هذه الليلة وجدت فى عوائها ما يواسينى وأنا أنجرف مع تيار النوم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣- مجلس الكبار

الإنسان جزيرة تحيط بها المخاطر من كل جانب. لست فى أمان حتى وأنت داخل بوابات القرية.. حتى ولو لم يهاجمها أحد. عليك أن تكون يقظا. فى الغابة القريبة أسود وفهود وضباع، كثيرا ما تزحف على بطونها بين الأعشاب العالية وتنقض عليك. بقفزة واحدة من بين الأعشاب باستطاعتها أن تمزقك.. هناك ما هو أشد خطرا: الرجل الأبيض ومساعدوه الخونة السود. إنهم أيضا يزحفون بين العشب الطويل لاصطياد الناس. يذهبون بهم إلى بلاد بعيدة عن طريق سفن ضخمة. على السفن أقمشة بيضاء اللون مربوطة بحبال فى عمود كالشجرة. يبلغ طول العمود ارتفاع عشر رجال. كل سفينة أشبه بقرية من قرانا. ويمكنها أن تحمل على ظهرها كل سكان القرية وحيواناتها. أحيانا يهجمون على القرى ليلا ويشعلون النار فى أكواخها. مع ارتفاع ألسنة اللهب وأصوات انهيار الأسقف العشبية، تحمل القرية أطفالها، وتجر عجائزها، وهى تولول وتصرخ وتندفع خارجة من الأبواب. خارج أبواب القرية يكون البيض والسود الخونة فى انتظارهم. تدور معركة شرسة تنطلق فيها النار من العصى التى يحملها البيض، وتفقأ فيها العيون، وتبتر الأعضاء، ويتمكن البعض من الهرب. يتم تجميع ما تبقى من الرجال والنساء والصبيان. يربطون بشرائط جلدية من رقابهم مع بعضهم البعض. يقتلون المصابين إصابات تعوقهم عن السير.. يقتلون العجزة والأطفال الرضع.. يساق القطيع على الأراضى الداخلية الوعرة لأيام عديدة، والسياط تلهب ظهورهم.

عرفت رجلا من قريتنا هذه. جاب الآفاق، وكون ثروة لا بأس بها من الماعز. كان يحكى لنا حول النار عن مشاهداته أثناء ترحاله على المدقات والممرات التى صنعتها أقدام البشر، لتصل بين القرى المتناثرة، وبينها وبين النهر. تعلمنا منه الكثير. كان يبذر بذور الثورة داخل نفوسنا. على ضوء الجمرات المتقدة أو القمر الساطع، كنا نرى صدره وهو يعلو ويهبط، وجسده وهو ينتفض، ونحس بالثورة

المعتملة داخله حتى قبيل أن يتهدج صوته وينحبس ويختنق. كان يحضنا على تنظيم أنفسنا والاتصال بالقرى المجاورة استعدادا ليوم الثأر. عندما انضم إلى مجلس الكبار مزق قطيع من الأسود كل ثروته من الماعز. بعد فترة.. ضبط هذا الرجل.. نفس هذا الرجل، ومعه نقود من تلك التى يوزعها النخاسون البيض على الخونة السود. حدث ذلك عقب اختفاء ولدين من كوخيهما فى إحدى الليالى. ادعى الرجل أنه عثر عليها فى الغابة. فى اليوم السابق على محاكمته اختفى من القرية بمعاونة مجلس الكبار.

٤ـ الآن

وعند دخول أى سفينة من سفن النخاسين إلى مياه نهر كامبى بولونجو، يتم إطلاق تسع عشرة طلقة مدفع تحية لملك بارا. قام الجنود الغاضبون بحرق المراكب الضخمة وإغراقها بمن عليها من البيض.

أمر ملك بارا العظيم ـ الذى يحكم جزءاً من جامبيا ـ بوقف إحراق القرى، وعدم أسر أهلها لبيعهم للناس البيض.

الآن..

أصبح كل شيء يتم بمقتضى القانون.

القوم الذين يؤخذون بعيدا، يكونون عادة ممن تحوم حولهم شبهة التآمر ضد الملك..

يقولون إن التهمة غالبا ما تنسب لأسباب لا تتعدى الهمس.

ذلك بطبيعة الحال ـ إضافة إلى عامة المجرمين... كالذين يسرقون حبات الفول السودانى لإطعام أطفالهم. أو الذين يأكلون الطيور أو الحيوانات النافقة فى مواسم الجفاف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦ـ موعظة زنجية

إذا اعتقدتم أن العم بومبى استولى ـ بالفعل ـ على خنزير يملكه السيد مرجان..

فعليكم أن تخبروا السيد..

إذا شاهدتم مس ماليزى تأخذ كمية من دقيق السيدة إيزابيلا..

فعليكم أن تخبروا السيدة..

إنكم إذا كنتم جميعا زنوجا طيبين..

تفعلون الخير من أجل السيدة والسيد..

فإنكم..

عندما تموتون جميعا..

ستدخلون المطبخ فى السموات.

هاشم شفيق

قصائد

مفارقة

المقهى مفتوحٌ
والزائرةُ الأولى
تدخله

لا أحدَ بهذا المقهى غيرى
يرتقبُ الضوءَ
المنفرجَ علىَ العتبَهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينتظرُ البستانَ

يوافيه إلى المدخلْ

فجأه

الزائرةُ الأولى

تدخلُ للبستانِ

وفى يدها

صحنُ سباغيتى

فى القدمِ

حذاءُ تنسْ

ربما

ربما

فى مكانٍ بعيدٍ

سيحدثُ أن يلتقى نهرٌ

بفتاةٍ تسيلُ على جانبيهِ

وتهمسُهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لتذكّرهُ أنها الماءُ

ربما

فى صباحٍ بعيدٍ

سيحدثُ أنْ تصطفى جدَّتى حجرًا وتلونّه

لتقولَ له:

أنتَ بعلى

فنمْ فوق صوتى

إذن فى مساءٍ بعيدٍ

سيحدثُ أنْ أتأمّلَ فى شجرهْ

لأقولَ لها:

عانقينى وكونى لى امرأه

إنشاد

لكَ أنتَ

أُغنّى فى هذا الليلِ،

أُغنّى لكَ

أنتَ الأعزلُ بين جدارين ـ

العارى تحت سماءٍ تجريديّه

أنت المركونُ بعيدًا

فى نفقٍ منقطعٍ

للوحدةِ والصمتِ،

غنائى أكثرُ صمتًا،

أثقلُ من عزلتكَ،

غنائى فيه حجر مجروحٌ

وحديدٌ دامعْ

لكَ وحدكَ

فى هذا الفجر سأصرخُ.......

أنتَ الجالسُ

بين ركام الصرخاتْ

نصب المدينة

عندما كنتُ نُصبا

من المرمر الجبلى

بوسط المدينة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان المنظفُ يأتى صباحا
ليمسحَ عنى الغبارَ ويغسلنى بالمياه،

لكيما يزيلَ ذروقَ الحمام
وأرمدةً علَقت من دخان المصانعِ
فى الحاجبين وبين الكتائفِ والساقِ،

مبتسما كنتُ للعابرينَ
لبائعة الوردِ
والقدمِ الزائره

. . . .

. . . .

بعضهم يأخذُ اللقطةَ الجانبيه
بعضُهم يتسلّقُنى باسما،

بعضهم يكتبُ الكلماتِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على معطفى
ليدونَ شيئا عن الرحلةِ الأبديّه

ولكننى كنتُ صَلْدا
ومتكنزا بالحجرْ
أسحما
ساهما فى الفراغِ
أُقلّبُهُ وأُديم النظَرْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد هيبى

ساعة عايدة

لم تنفع محاولاتى مع عايدة ـ وكم حاولت، ان أخفى عنها حُبى للساعات، وهوايتى القديمة فى جمعها. فما أن حصلت على هذه المعلومة الخطيرة ـ واللّه اعلم كيف ـ حتى أسمعتنى تقريعًا شديدًا، بسبب ما أسمتهُ تكتمى الشديد وصمتى. وقالت لى إنها ستأتى لى بساعة من أوروبا، فى زيارتها القريبة للقارة الغنية، المليئة بالساعات.

محاضرة أخرى بمثل هذه القوة، ألقتها علىّ فى أهمية الهدايا، ووجوب إهداء المحبين أحدهم الآخر أشياء ولو بسيطة للذكرى ـ علما أنه لم يكن أحدنا قد أهدى صاحبه حتى ذلك الحين، ولو عود ثقاب. (فمن جهتى كنت قد تعودت أن أرد على بُخل البُخلاء ـ وكانت عايدة واحدة منهم ـ ببخل مماثل).

بعدها اتصلت بى مرات عديدة، بحجة الساعة المزعومة. مرة قالت إنها تتصل من أوروبا ـ وأنا أشك أنها كانت تتصل من «الناصرة» أو من «حيفا» ـ لتبشرنى بخبر الساعة التى ستقدمها لى، حال عودتها.

ثم جاء اليوم كان على عايدة ان تتصل وتقول إنها وصلت إلى البلاد. وإنها مُتلهفة لرؤيتى، ومُتلهفة أكثر لترى الساعة الموعودة فى يدى.

ساعة؟ إننى فى الحقيقة مجنون ساعات. وعندى ساعات من كل نوع. ساعات مُعلقة فى غرفتى، وساعات موضوعة فى أدراجى الكثيرة. وكثيرًا ما كُنت أخرج من البيت وأنا أحمل ساعتين أو أكثر حول معصمى.

كان قلبى يدق. وقلبى يدق كما تدق الساعات. قالت عايدة إنها يجب أن ترانى. وكنت قد حظرت عليها هذا المَطلب. فأنا ممنوع من التلهّى مع قاصر. وعلى الرغم من أنى لا أعرف عمر عايدة الحقيقى، الذى قد يكون بين الرابعة عشرة والثلاثين، فإننى أشعر أن جنونها هو من النَّوع المُراهق. ولكنها ترانى أليوم ـ هكذا قالت ـ ليس من أجل أن يرانى الناس

معها، بل من أجل أن تعطيني الهدية التي احضرتْها من بلجيكا. وليس في الهدية ما يُخجل المرء. فالنبي، كما قالت عايدة، قد قَبِل الهدية! التقينا عند طرف المدينة، لأن المدينة نفسها كانت مُكتظة يومها بأناس فضوليين. وفي مطعم صغير. في حضن الطبيعة، كنت تستطيع أن ترى شخصين غريبين، كهلا وفتاة يأكلون أكلا رخيصا، حُمُصًا مُدمّسًا وبطاطا مقلية، ويتأهبان لتبادل هدية.

أخيرًا، وبعد أن مسحت عايدة فمها بظاهر كفها، مَدّت يدها فتناولت خرقة من القماش، أخرجتها من حقيبتها الصغيرة فانفتحت عن ساعة صفراء باهتة، اظلمت خلفيتها، وهي بلاطة سوداء، تكاد لقذارتها تحسبها تُحفة أثرية.

عينا عايدة ظلتا مركزتين عليّ. كانت تريد أن تسألني عن رأيي بالساعة. ولكنها كانت تفضّل أن ابدأ الكلام. وبعد لحظة من الصمت الذي لا يُفضي إلى شئ، نَظَرتْ اليها، وقالت فجاة: «ما رأيك بالساعة؟ اليست جميلة؟».

كنت احاول أن أخفي خيبة أملي. ولكن بما أن كل ما يدور في خلدي يظهر على وجهي، فقد بقيت أحاول أن أبدو متماسكا، أتأمل هذه الخُردة التي ستُصبح ملكي، غير قادر على قول كلمة مجاملة واحدة. حاولت رغم ذلك أن ابتسم، ففشلت أيضاً فكل ما خرج مني انفراج باهت. وبقيت ولسان حالي يقول ها هو النهار يضيع في كلام تافه، مع فتاة ساذجة، اضف إلى ذلك اني سأدفع ثمن الطعام، وتذاكر الباص.

ولكني كُنت اخشى أيضا أن أظهر مشاعري الحقيقية تجاه الساعة، خوفًا من ثورة غضب عايدة. فهي مشهورة بهذا الجنون المؤقت. ولذلك قلت بخفوت: «يبدو أنها ساعة قوية، لأنها تنتمي إلى جيل الساعات الأول، حيث كانت الساعة هي ساعة بـ (حق وحقيق)».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنكرت عليّ عايدة هذا الكلام. وإن لم تغضب ولم تهتز، بل أخذت الساعة بكلتا يديها، وصارت تتأملها من جديد، فحسبت أنها ستعود عن قرارها إعطائي الهدية. ولكنها لم تقل شيئًا، وهو ما شجعني على أن أستمر في نقد الموضوع.

قلت لها مازحاً: هل كانت هذه الساعة لأبيك المرحوم؟ وهل وجدتها أمك في جيب (الساكو) الداخلية قبل أن تُلقي ثيابه في النار، لأن أحدًا من أبناء جيله لم يقبلها؟».

ضحكت عايدة ملء شدقيها، وأنكرت كل هذه الادعاءات. الخاطئة برأيها، وبقيت الساعة في نظرها ساعة جديدة. أما موقع الصدأ منها، والفسا، والزيوت العالقة بها من الداخل، فلم يكن يُؤثر في شئ: «وعلى أية حال، فإن لم أكُن أُريدها - هكذا قالت - فإني يمكن أن أُعيدها، فتعطيها لشخص آخر - تخيلتها تجرجر شخصا آخر لنفس الغاية - أو تحتفظ بها لنفسها.

وليتها في الحقيقة فعلت. لأنهُ وفي نفس الليلة، وبعد أن عُدت إلى البيت، حاملا الساعة، وحين كنتُ بين النائم والصاحي، سمعتُ طرقًا عنيفًا على باب غرفتي. ولم اكن أعرف كم استمر الطرقُ. ولا مدى شدته، لأن في نومي تختلط الأصوات القادمة من الخارج بأحلامي الداخلية، وتسير جنبا إلى جنب.

نهضت قائمًا على رجليّ، وأنا أفرك عينيّ، وأتعوذ من الشيطان، متمنيًا أن لا يكون الأسوأ قد حدث لا سمح الله.

ولكن الأسوأ حدث فعلا، ذلك لأن اثنين من رجال البوليس، كانا قد فتحا الباب على حتى قبل أن أصل إليه، فما بالك بانتظار إذن الدخول؟ ولما نظرت إلى الخارج، إلى الساحة، والطريق الموجود المؤدى إلى الغرفة المستأجرة التى أعيش فيها، رأيت عساكر آخرين واقفين على أهبة الاستعداد، شاهرين أسلحتهم، وقسم منهم انتشر تحت الكروم وبين أشجار الزيتون.

قال الشرطى، ويبدو أنه كان ضابطًا، بلهجة تمزج بين السخرية والحزم:

- «أعطنا الساعة!»

- أى ساعة؟» قُلت بصوت اختلط فيه الغباء وعدم التذكر.

- «ساعة عايدة»: قال.

ولم يكن وقت للتفكير. ولا فهمت ماذا دهى هؤلاء الناس. وما شأنهم بساعة عايدة؟ وهل من أجل هذه الساعة يأتى كل هذا العدد من الرجال؟ أم أن الساعة دليل الشرطة على أنى اقترفت ذنبا آخر؟ والشرطة تستطيع تحميلك أى ذنب لو تريد! ما أدرانى؟ ولكن لماذا لا يقول هؤلاء الناس ما يريدون بالضبط بلغة بسيطة ومهذّبة؟

قمت أتعثر فى حيز الغرفة. ولم أتذكر شيئًا تقريبًا، وخلتُ نفسى مازلتُ أحلم. واختلطت الأمور علىّ. ولم أتذكر أين وضعت الساعة اللعينة. لذلك بدأت أبحث فى كل مكان، وراى الشرطى - هذا الذى خلتُه ضابطا - ما كنت عليه من اضطراب، فنادى آخرين للبحث معى - ولكن الشرطى الآخر الذى كانت عيناه تكنسان أرضية الغرفة بعزم ماضٍ، وجد الساعة ملقاة فى مكان ما بين الكرسى والسرير.

والذى وجدها ناولها للذى لم يجدها، فتعلقت عيونهما بها كأنما بغرض منقطع النظير - وابتسم - الضابط - الآن للمرّة الأولى، وقال لى:

- «هل تعرف ما هذه الساعة؟»

فلمّا لم أحر جوابًا، وظللت واقفًا كأخرس، قال لى:

- «هذه أقدم ساعة فى أوروبا. وُربما فى العالم. إن صديقتك سرقت الساعة من معرض للساعات القديمة فى بروكسل فى بلجيكا. ولكن قل لى من فضلك؟ ما هى علاقتك الحقيقية بعايدة؟ وهل هى تحبك إلى هذا الحد، حتى تكون مستعدة أن تقع تحت طائلة القانون وتدخل السجن بسببك؟ وهل أخبرتك عايدة عن قيمة الساعة الحقيقية؟».

لا لم تخبرنى عايدة عن قيمة الساعة، ولا أظنها هى نفسها تعرف شيئا عن الساعة، ولا عن قيمتها الحقيقة - بقيت أحدث نفسى، ولا أقول شيئا للحاضرين.

وقد هَممتُ أن أقول لرجل الشرطة ورفاقه تفضلّوا بالجلوس، ولكنى تذكرتُ أنهم جاءوا ليأخذونى معهم، ربما، وعلى ذلك تكون دعوتى لهم نوعا من الرشوة أو من النفاق، فجلست وحدى مُفكرًا بعايدة وساعتها الغريبة.

«حسنًا» قال الضابط الذى تكلّم معى أولاً. «لا حاجة أن تأتى إلى مركز الشرطة الآن. حين نحتاجك سوف نستدعيك. ولكن واضح أنك ما كنت تعرف شيئًا عن هذه الساعة».

صحيح أن رجال الشرطة يعرفون أشياء كثيرة عنا. وربما استنتج جهلى بقيمة الساعة من المكان الذى وجدوا الساعة فيه. فقد ذهبت للنوم دون اهتمام زائد بأقدم ساعة فى أوروبا - وكل هذا فى الحقيقة صار مادة جيدة للتفكير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح صالح

مجاز للعشق والعطش

فى رواية نبيل سليمان الجديدة

أول ما يتبادر إلى ذهن من يتناول «مجاز العشق» لنبيل سليمان هو أنها رواية تتراوح بين إسرافها فى التحديث الشكلى، وعصريتها التى تسير فى إطار ما اطلق عليه تعبير «ما بعد الحداثة» من الناحية الفنية، عبر معاينة أواخر تسعينيات القرن ومطلع العقود الأولى للألف الثالث بعد الميلاد، من ناحية ما تضمه من وقائع، وتبعثر مادتها، والتشييع الذى بدا متعمدا لخيوطها الحكائية أثناء تصدِّيها للململة كل الذى لدينا من بعثرة وتشتت أصرت الرواية على استعمال كلمة «الشعث» لتسمية ما تتناوله فى هذا الخصوص، فالشعث أقدر على الإيحاء بالمزيد من البعثرة والتنافر والفوضى، بما فى حروفها من تنافرات صوتية للشين والثاء والفصل بينهما بوعورة صوت العين ويزيد فى تعيين إيحاءاتها طريقة كتابتها بنقاطها الست النابتة كالأشواك والبثور التى تعدم أى إحساس بملاسة التآلف والاتفاق، بالإضافة إلى ما يستجلبه الاستعمال التراثى والمعجمى للمفردة فى إطار تلبد شعر الرأس بالأتربة والغبار، مع التفرق الشديد، على الرغم من أن كل ما هو ممعن فى التفرق والتلبد بالغبار ينبثق من أصل واحد هو جلدة الرأس، مع إمكانية جعل الرأس مستبتاً وناظما تخفيه تلك الفوضى التى يراكمها تشعث الشعر وتفرقه بموازاة البعثرة الراهنة على المستوى الاجتماعى السياسى وإمكانية جعلها ناتجا لنظام صارم، ينتجها أصلا من أجل أن تخفيه، وربما كان بعض من مشاكل هذه الرواية يكمن فى تصديها لمحاولة لملمة كل هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الشعث» فأية رواية تتصدى لهذه المحاولة تصبح إصابتها بمقادير مختلفة من التشعث أمرا محتملا إلى حد يقارب الضرورة، وربما يؤدى فعلها إلى المزيد من تشعيث ما هو مشعث بالأصل.

لا يقصد هذا المدخل أن يقدم مرافعة فى الألسنية، وإنما هو إلحاح الرواية على الشعث وكثرة المستويات اللغوية المستعملة وكثرة تواشجاتها مما يستدعى اعتماد ذلك للدلوف إلى ما تستبطنه الرواية من أنات وتفاصيل ومكنونات ووقائع، وما تنشره من مناخات وآفاق، فقد ضمت أربعة مستويات لغوية رئيسية: اللغة المحكية بلهجة تصعب نسبتها إلى بيئة سورية معينة، واللغة الفصحى بمستواها المستعمل فى معظم السرود المعاصرة المكتوبة والمنطوقة، بما فى ذلك السرود الصحفية والتلفزيونية، وهناك اللغة التقنية الخالصة المستعملة فى الكمبيوتر، على وجه التخصيص، وهناك أيضا مستوى من مستويات الفصحى المقعرة القادمة من قاموس التراث فى إطار بعض ما جرى نقله بحرفيته، أو بتصرف قليل فى إطار استثمار الرواية لما يسمى «تناصا»، بالإضافة إلى ما استعمل على نطاق أقل اتساعا كاللغة الرسمية الواردة فى بعض الوثائق.

وإلى ذلك يأتى عدّ علامات الترقيم، وطريقة توزيع النص على الورق وتجادل مساحات البياض والسواد، وكثرة العناوين، يأتى كل ذلك كمستوى آخر من مستويات استعمال اللغة، وخصوصا ما تعلق، بكثرة استعمال النقطتين اللتين تليان فعل القول، بحيث تبدو كل عبارة تليها نقطتان تفضى إلى، أو تنتج عبارة تالية، وكل عبارة جديدة منبثقة عن عبارة سابقة، بالإضافة إلى انفتاح ذلك باتجاه عد النقطتين جزءا لا يمكن فصله عن اللغة وجعل اللغة ناتجاً للغة أخرى، وتنتج لغةً أخرى، مع تأكيد ماهيتها التجريدية، وإمكانية إنتاجها، وحفظها عن طريق سلسلة من عمليات التشفير والاختزال، بحيث تأتى النقطتان جزءا من هذه المنظومة المتكاملة.

وهناك أيضا التدرج الذى يقتضيه الانتقال التدريجى والمفاجئ من مستوى لغوى إلى مستوى آخر، مع الإشارة إلى أن الانتقال المفاجئ كان هو السائد، وجاء ذلك منسجما مع واحدة من المقولات الكبرى التى أرادتها الرواية، ومنسجماً أيضا مع شخصية «فؤاد صالح» الأبرز بين الشخصيات، والرواى أحيانا بضمير الأنا الذى يسمه فى الرواية انتقاله المفاجئ إلى المزاح المفاجئ، ثم إلى صرامة الجدية المفاجئة، وهذا جميعه يفضى إلى عدّ مايراه بعضهم ضعضعة بنائية أو شكلية، وفقدا للخيوط الحكائية، عملية مقصودة، انطلاقا من أن التقنية سبيل لإنتاج المعنى، الذى يفترض بالقارئ المعاصر أن يبذل جهدا واضحا لإيجاده.فمن الواضح أن تراكب المستويات اللغوية، وتنافرها أحيانا، يمكن عده واحداً من السمات الكبرى الرامزة إلى حياتنا العربية المعاصرة التى يتمزق أبناؤها بين قطبين يتنافران ويتباعدان موضوعيا: العصر بأرقى إنجازاته المتمثلة بلغة الكمبيوتر، ولغته المشفرة الخاصة به من جانب، ولغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأجداد المنسية فى بطون المعاجم وأمهات كتب التراث من جانب آخر، بحيث يصعب على ابن المنطقة إيجاد نفسه فى أحد القطبين، بسبب قوة الجذب التى يملكها القطب الآخر، وقابلية إنسان هذه المنطقة للانجذاب، أو الاندفاع غير المحسوب باتجاه البعد الآخر، أو الأبعاد الأخرى.

ولا يقف تشتت ابن المنطقة من وجهة نظر الرواية على التمزق بين هذين القطبين، وإنما هناك عشرات الاستقطابات والتجاذبات الأخرى التى وشى بها الثلث الأول من الرواية، الذى جاء مبعثرا ومشتتًا إلى حد الضياع والعجز عن تحديد وجهة للسير، وخصوصاً فى ضوء عشرات الإمكانيات التى بدت متاحة أمام شخوص الرواية الرئيسين «فؤاد صالح، وفاتن طروف وشهاب الوزير» لاختلاط سبيل والاندفاع فيه مسافة ما، ولكن بدا كل شىء فى هذا الثلث مسرفا فى التشتت وغارقا فى العدمية واللاجدوى والإحساس بعبثية أن ترى، وأن ترى من غير أن تقدر على فعل شىء، لينطبق على ذلك توصيف آرثر ميللر لأنموذج الإنسان المعاصر، الذى يراه ميللر «يرى أكثر مما يجب، ويعرف أكثر مما يجب، لكنه لا يقدر أن يفعل شيئا، وبين وضوح الرؤية والعجز عن الفعل يسقط الإنسان ويغترب».

وعلى هذا الأساس يمكن عدّ تكثير العناوين وتكثير الفصول التى ضمتها الرواية تعبيرا عن إسراف ابن المنطقة العربية فى التشتت والضياع، وكثرة الانتماءات التى تتجاذبه، بالتوازى مع كثرة ما ينتابه من نوازع باتجاه الخروج والاندفاع فى الاتجاهات المتعاكسة إلى حد الاصطراع الداخلى العنيف، ونقض كل شىء بكل شىء، من غير أن يؤدى ذلك إلى أية نتيجة فعلية.

إن من الصعب إدراج حياتنا العربية المعاصرة تحت عنوان واحد، أو حتى تحت مجموعة محدودة من العناوين، ولذلك استطاع تكثير العناوين وتقصير الفصول أن يشيا بقدر كبير من توزعات الهوية والانتماءات والتوجه، واستطاع حشد ذلك الكم الكبير من أسماء الشخصيات والأعلام فى العصر والعصور السابقة، أن يدعم توجه الرواية إلى التكثيف الذى لابد منه لأى عمل فنى يتطلع للتصدى لهموم هذا العصر المتسع الزاخر بكل ما يتجاوز حدود التصور، بحيث يأتى ذكر اسم العلم - سواء كان ذلك اسما لشخصية أو مؤسسة - تكثيفا لفكرة أو مشروع أو برنامج سياسى أو إنمائى، كما فى حشر اسم «المركز العربى لدراسة المناطق الجافة والأراضى القاحلة» بين عدد كبير من الأسماء الأخرى من غير أية إشارة لعمل هذا المركز الذى جعلت جامعة الدول العربية مقره فى دمشق، ومهمته كما هو واضح من اسمه العمل على مكافحة التصحر ونشر المزروعات القادرة على مقاومة الجفاف لمحاولة النهوض بمناطق الجفاف التى تشكل أكثر من تسعين بالمئة من مساحة الوطن العربى. لقد استطاع مجرد ذكر اسم المركز أن يشى بالمآل الذى تسير المنطقة باتجاهه ومحدودية الجهود المبذولة على المستوى الرسمى من أجل معالجة ممكنة للمشكلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا أنكر أن الشخصيتين النسائيتين الرئيسيتين فى الرواية (فاتن وصبا) ـ الأولى فلسطينية ، والثانية سورية ـ من الرقة، بحيث يمكن عدّهما شخصيتين ملفقتين، إذا حاكمنا الرواية فى ضوء عدها تسجيلا ميكانيكيا للواقع، بسبب انفلاتهما من القاعدة والتنميط، وانتمائهما الحصرى إلى خانة الاستثناء. لكن وجود القاعدة يعنى تأكيدا للاستثناء من الناحية الواقعية، بالإضافة إلى أن الواقع أغنى مما ينظر إليه فى العادة. والأهم من ذلك أن الرواية بوصفها عملا تخييليا، لها أن تبتدع ما تشاء من أحداث وشخصيات، وخصوصا إذا ترافق ذلك بالرغبة فى تحميل الشخصيات رسائل إيديولوجية وسياسية وما شابه ذلك.

لقد انضمت هذه الرواية إلى سواها من الأعمال الفنية النازعة إلى قول كل شىء، دفعة واحدة، فى خواتيم قرن أغرق البشرية بغزارة معرفية يصعب، وربما يستحيل تصور حجمها. وقد ازدحمت الرواية منذ بداياتها بانعكاسات مختلفة لهذه الغزارة، أخذ بعضها شكل ما يسمى بالاستعراض الثقافى. ولا يغيب عن الذهن أن قول «كل شىء» يعنى ألا تقول شيئا، ومع ذلك صار مستحيلا عزل فن الرواية عما تزدحم به خواتيم القرن من سرود استحدثتها التقنية، وتتمتع بجاذبية شديدة تعجز عنها أية رواية. لقد استطاع التلفزيون أن يحل محل كثير من الفنون العريقة، واستطاعت سروده المتنوعة، بما فى ذلك برامج الأخبار، أن تنقل المتلقى بين عشرات الأمكنة والتواريخ والحوادث والموضوعات، خلال زمن شديد الضآلة، من غير أن تجبره على بذل جهد، ومن غير أن تشعره بالتنافر وفقد الانسجام. ومن الطبيعى فى ضوء هذا التحدى المتعاظم الذى يطرحه التلفزيون أمام جميع الفنون، وأمام فن الرواية على وجه الخصوص، بوصفها الخاسر الأبرز فى هذه المواجهة غير المتكافئة، أن تسعى الرواية الآن إلى محاولة إثبات موجوديتها فى عصر ضيق مساحة القراءة حتى الخنق، فصارت تعنى بالتصدى لهذا الحجم المخيف من غزارة معارف العصر، وتنوعها وتشتتها فى غير اتجاه، بغض النظر عن نجاح الرواية أو إخفاقها فى إنجاز ذلك، مع ملاحظة أن «مجاز العشق» ليست الأسبق إلى الاستجابة لتحدى التلفزيون، والتكنولوجيا السردية المعاصرة، فقد استطاعت الرواية عبر تاريخها أن تنقل نفسها من مجرد وسيلة للتسلية وتزجية الوقت، إلى أطروحة معرفية، وحاولت ذلك غير رواية عربية بنجاح ملحوظ، خاصة فى العقود الأخيرة من القرن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يتسع المجال لمتابعة الرواية بما لدينا من إمكانيات للرؤى والتفصيل، لذلك، سأكتفى بمتابعة قضية الماء التى شكلت ناظما بدا خفيًا، ثم أخذ يتضح إلى حد السطوع فى النصف الثانى من الرواية. ولن أتناول الماء فى إطار ماينسب إلى الفن من دور نبوئى فى اكتناه الروح الخفية للمرحلة، واستباق الأحداث والتنبيه إلى خطورة ما يغفل عنه الآخرون وخصوصا أن الرواية نهبت بوضوح إلى أن الحروب الكبرى فى المنطقة لن تكون بعد الآن حروبا من أجل نفط الخليج، بعد انهيار الاتحاد السوفيتى وتوجه

الأنظار نحو نفط بحر قزوين. بل ستكون الحروب كما كانت، حروبا على المياه: المياه التركية، ومنابع الأردن والحاصباني والليطاني وبردى والأعوج والعوجا واليرموك، فى منطقة شديدة الندرة بمواردها المائية، وخاصة أن الرواية صدرت قبل أن تحتل التهديدات التركية لسورية صدارة الأحداث العالمية الساخنة بالمعنى السياسى، أواخر العام المنصرم.

يمكن تناول قضية الماء من خلال ما ترسخ فى الوجدان الجمعى لابن المنطقة العربية من ميراث عمره آلاف الأعوام من العلاقة الاستثنائية مع العطش الجمعى، بمعناه الحسى المباشر الذى كان سببا الكوارث الجمعية الكبرى المحزونة فى ذاكرة المنطقة، وأدت إلى دفع أبناء الجزيرة العربية منذ فجر التاريخ شمالا وشرقا وغربا عبر ما يسمى بالهجرات السامية، التى يعد الفتح العربى الاسلامى لسورية والعراق وآسيا الوسطى وشمال افريقيا آخر تلك الهجرات ويمكن تناول العطش الجمعى أيضا بمعناه الحسى الذى استقل بخط مواز للخط الخاص بالعطش إلى الماء، وافتتحه عنوان الرواية، مع ملاحظة أن هذا الخط هو الخط الحكائى الأطول والأكثر استمرارا فى الرواية.

كان الجفاف والتصحر فى طليعة العوامل التى أدت إلى تشكيل المنطقة فى صيغتها البشرية والجغرافية السياسية الحالية، واتخذت العلاقة مع الماء والمطر بوصفه السبيل الوحيد لقهر الجفاف وتلمس أسباب البقاء على قيد الحياة، تجليات ثقافية ومعتقدية لا حصر لها فى موروث المنطقة، وصياغاتها الفنية عبر الأساطير الموغلة فى القدم، ثم جاء الشعر الجاهلى الذى اكتظت نمانجه المهمة باحتلاب المطر، ومساهرة البروق المنعقدة على بعد مئات الأميال، فلم يكن إغراق نهايات معلقة امرئ القيس بذلك العالم المائى الذى أصاب كل شىء بالبلل والاخضلال من قبيل المصادفة بحسب رأى يوسف سامى اليوسف، ولم يجعل زهير بن أبى سلمى ظعائنه يلقين الأحمال والترحال إلا عند الوصول إلى وفرة مقبولة من زرقة المياه، وفى قصة «مضاض ومى» التى ضمها كتاب «التيجان» لوهب بن منبه يقتل العاشقان عطشاً فى واحدة من قصص الحب الرائعة، وفى رائعة ناظم حكمت «فرهاد وشيرين» التى تجرى أحداثها على تخوم جفاف مماثل لجفافنا التاريخى، تحدد الملكة مهر أختها شيرين بثقب جبل الحديد واستخراج مائه الباطنى لإنقاذ المملكة من الهلاك جفافا، ويمكن عد «أنشودة المطر» للسياب واحدة من ذروات هذه السلسلة اللانهائية من الابتلال بحلم المطر، وما يستتبعه نزوله من انبثاق لوفرة الحياة من غير أن يغيب عن الذهن أن تصوراتنا - الآن وعبر التاريخ - عن الجنة الموعودة تسير فى إطار رسمها نقيضا مطلقا لمناطق القحل والقفر والجفاف.

وماء الرواية التى أرادها الكاتب «رواية - ماء» ملحاً على تكرار المفردتين متلاصقتين فى غير موضع، «رواية - ماء، ماء رواية..» يختلف عن الماء المشار إليه فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأعمال السابقة، فعلى الرغم من كثرة المعاودة والمداورة فى تناول الماء وإجراء تنويعات وتفريعات عدة على وتره الواحد، فإن اللوعة المتفجرة عبر العطش التاريخى، وتجذرها الجارح فى الوجدان الجمعى، لم تعمل الرواية على أن تشى بوجودها، ولم تعمل أيضا على أن تجعل ما بها يتغلغل فى نسيجها الفنى ويندغم فى تكوين الأحداث والشخصيات، وحبك الخيوط وحلها غير ذلك مما هو معتاد فى لعبة الرواية. فما ذكرته الرواية بقدر واضح من الاستفاضة بخصوص ملفات الماء فى مكتب القدس، ثم إغلاق هذا المكتب لأسباب عدة، تتضمن احتواءه على بعض الملفات الخاصة بالخلاف التركى السورى حول ماء الفرات وسواه من الأنهار الثانوية الأخرى، والمشاركة فى ندوة عمان الخاصة بالمياه وعلاقة المياه بحروب المنطقة وسلامها، جاء فى (مجاز العشق) بوصفه إفرازا لوعى سياسى متوقد، أكثر مما جاء انبثاقا أو تجليا للوعة شخصية أو جمعية يلاحقها رعب العطش إلى حدود الهلوسة ولا أنكر أن الرواية رشحت بقدر من تاثيرات الماء فى تكوين بعض شخصياتها، كفؤاد صالح والذكرى التى كانت تنز فى وعيه كتزيز الماء من صخرة طفولته فى «عين العرقوب»، ومثله تدفاق الفرات فى طفولة صبا العارف، لكن ذلك كان بعيدا عن أيما استشعار لرعب العطش. ففى الفرات ما يكفى من المياه لإبعاد شبح العطش عن جميع المدن والتجمعات السكانية فى حوضه، والموروث من الثقافة الشعبية فى وادى الفرات اتسعت فيه مساحة الشكوى من فيضانه، وليس من احتمال جفافه، وصخرة «عين العرقوب» موجودة فى المنطقة المطيرة من سورية حسبما يستدل على ذلك من علاقة فؤاد صالح بمحافظة اللاذقية. ولذلك كله أرى أن نفاذ رؤى الشخصيات المهمة فى الرواية وأحداثها إلى تجفافنا القادم، أو إلى الموت تجفافاً، انبثق عن تجربة فئة فى الوعى، ولم ينبثق عن تجربة فئة فى انفجار المشاعر وتدفاق الأحاسيس التى لا يستطيع الفن أن يستغنى عن وجودها للتدفق، سواء كان ذلك فى تكوين هويته الذاتية، أم فى توجهاته إلى مخاطبة الوعى.

بل سارت الرواية فى خط آخر، سعت فيه إلى مدح الماء وتبيان أهميته الاستراتيجية فى المنطقة ، وحشدت من أجل ذلك ما تستطيعه من معلومات ووثائق، وقراءة معمقة للتاريخ والأحداث، ونشرته فى مختلف الصفحات، وسارت أيضا فى إطار جنسى بدا فيه الراوى فؤاد صالح يعيش منعما بين عدد من النساء الممتازات بجميع المقاييس، وخصوصاً ما تعلق بالاستجابة الأنموذجية لرغبته الأنموذجية فى التعامل مع جسد الأنثى، من غير أن ترشح الرواية بأنه ارتوى. وهذا الأمر يقود إلى عد الحاجة التاريخية فى الموروث الثقافى العربى إلى الأنثى توازى الحاجة الجمعية إلى الرى والماء فالاستعمال التاريخى والراهن للمفردات القادمة من العالم المائى، فى الإطار الجنسى، يشى بمقادير كبيرة من الموازاة بين العطش إلى الأنثى والعطش إلى الماء، فاستعملت مفردة الارتواء - وليس الشبع - للدلالة على الاكتفاء الجنسى، وامتدحت المرأة الريا والريانة،

وفى الرواية كانت الأنثى الوحيدة التى بدت خارج دائرة شهوة «فؤاد صالح - الراوى» سكرتيرة شهاب الوزير «السمراء المعصوصة»، وكان ذكرها دائما مصاحبا بصفتها «المعصوصة» ربما للإشارة إلى أن جسدها يفتقر إلى المادية والماء.

تصعب ملاحقة جميع ما يشى به ورود الماء خارج عده منطلقا للحروب السابقة والحروب القادمة، وخاصة فى إطار انفتاح استعماله على عشرات المرموزات المعتقدية والثقافية فى المنطقة وخارجها. فقد جعلته الثقافة البشرية عموماً أصلاً وليس فرعًا وناتجاً، بدءاً من التصورات الأسطورية عن الكون وقصة الخلق، ومروراً بالفلسفة الإغريقية التى جعلت الكون مؤلفا من العناصر الأربعة «الماء والتراب والهواء والنار» وجعله طاليس العنصر الكونى الأوحد، وأطلق سفر التكوين شرارة الخلق من الماء المظلم الذى رفت عليه روح الله، والقرآن الكريم جعل من الماء كل شيء حي، وهذا بعض ما انبث فى نسيج (مجاز العشق).

ولم تخرج روح اللغة العربية عن هذه الأطر، حين ذكرت الماء وانثت الأرض، ليصح عد النبات والكائنات الحية نسلا لعملية التلاقح بين الماء والأرض، ولابد من هذه الإشارة إلى ملامح من تعامل ثقافة البشرية مع فكرة الماء انطلاقا من أن الثقافى يتأسس على الثقافى وينبثق عنه اكثر مما ينبثق عن الواقع والعيش المعتاد فى الحياة الاجتماعية.

هناك إشكالية كبرى فى موروث المنطقة أشارت إليها الرواية من غير أن تسمها بالإشكالية، ومن غير أن تتوسع فى الإشارة إليها، وهى ارتباط الكوارث الماحقة بالمزيد من الماء الذى كان الافتقار إليه فى الواقع هو القاتل والمدمر الأكبر لما نشأ فى المنطقة من حيوات وحضارات فقد انقلب بناء سد مأرب كارثة بعد خرابه الذى تذكر الأسطورة أن فأرا قرض أساسه فانهدم وسبب انهدامه «سيل العرم»، وهناك طوفان نوح الذى بدا أنه أزاح مركز الحضارة فى المنطقة مسافة كبيرة إلى الشمال، إذا صح رسو السفينة على جبل أرارات، الذى تتزاح الآن أحداث المنطقة باتجاهه بوصفه منبعا لأكبر أنهارها.

من المستحسن أن نشير إلى قدر كبير من هموم الفنان الذى جسدته فى الرواية شخصية فؤاد صالح، وخوفه المتعاظم من النضوب والإفلاس بالمعنى الإبداعى، وحرصه بالتالى على تفجير نفسه، أو ضرب رأسه بالجدران بحثا عن الجديد. وقد برعت الرواية فى رسم صورة من المعركة التى أقامها فؤاد صالح مع نفسه وظروفه فى سبيل أن يصنع رواية، وخاصة رواية من غير أحداث بالمعنى المعروف فى تاريخ الرواية «التقليدية»، فاستثمر من أجل تصنيعها كل ما تتيحه له الطبيعة المرنة للجنس الروائى، من مواد مطروحة فى شوارع الحياة، كالوثيقة والأخبار والصحافة، ومايستقر فى أذنيه من هنا وهناك، واستثمر اليوميات، وما بدا أن أعماله وأبحاثه السابقة قصرت عن احتوائه أو عرضه بما يكفى من

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

القوة والقدرة على الإفحام حيث اكتشف ان ما كتبه فى رسالتيه السابقتين حول «غشاء البكارة والرشوة» يعانى قصوراً حاداً عما راه مستجدا فى الواقع، وفى وعيه لذلك الواقع، ليجتمع لديه بعدئذ كم، من الأوراق المبعثرة، التى بدا أنها صارت رواية. فى هذه النقطة المفصلية يكمن قدر كبيرمن براعة اللعب بمعناه الفنى بحيث تلتبس إنتاج الدلالة بالقنوات والآليات التى يعبر منها المدلول، ويلتبس ما أنجزه فؤاد صالح بما جرى إنجازه فى «مجاز العشق»، وخصوصا فى ظل سعى الروايتين «الرواية داخل الرواية والرواية» إلى ان يمتلك ما اجتمع بين صفحتى الغلاف ناظما خفيا، بوصف ذلك فوضى تضمر انتظامًا، او فوضى أنتجها نظام شديد الصرامة، كذلك الموجود فى نظام الكمبيوتر تحت اسم الفراكتال: «جزئ فلكى يكبر حتى يفيض على الشاشة فينتج جزئيا جديدا وليس من جزئ يشبه جزيئا» ونبيل سليمان بالتالى تعمد ذلك للإيحاء بما يبدو أنه فوضى مطلقة فى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية للمنطقة، ليس أكثر من ناتج لنظام صارم خفى.

لقد ضمت رواية نبيل سليمان الجديدة «مجاز العشق» خيوطا وتفريعات وتفاصيل تستعصى موضوعيا على البسط فى صفحات محدودة، بسبب غزارة ما فيها، وتكثيف تلك الغزارة إلى الحد الذى تصبح فيه كل عبارة موضوعا قابلا لتفرعات وتشعبات مماثلة لما جرى وصفه آنفا فى نظام الكمبيوتر، ولكن رعب العطش هو الذى وجدته الأجدر بالإبراز، وخصوصاً أن المسألة لا تتعلق بعطش فردى إلى جرعة ماء. إنه عطش المنطقة إلى الماء والأنثى والتحضر والحرية، والتعطش الذى يبلغ حد الجنون إلى المشاركة فى صياغة المشهد العالمى الراهن بدلا من «كتع اليد» لإتقان فعل الاستجداء: إذا مات واحد عطشا فتلك كارثة، فكيف يكون الأمر إذا أصيبت أمة بكاملها بعطش مزمن منذ آلاف السنوات؟

(سورية - اللاذقية)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منى طلبه

مصطفى ناصف

حول المنهج والأسلوب

ما إن تقرأ منه فقرة ما بدون توقيع، ولك بعض الدراية بمؤلفات النقاد، حتى تدرك أنك تقرأ نصاً للدكتور مصطفى ناصف، إذ أن له أسلوبًا فى الكتابة لا يشتبه بغيره. أسلوبا أقرب إلى البصمة المعروفة فى الإبداع الأدبى. له لغته العربية الخاصة التى تخلو من الغريب وإن تطلبت عمق التأمل. وله سلاسة فى صياغة عبارات قصيرة لا تخلو من بلاغة، وللدكتور ناصف إرادة مخلصة فى وضوح ما يكتب، غير أن المتأمل لمؤلفاته الأخيرة لا يخطئ ما فى بعض فقراتها من غموض، وانقطاع بين العبارات، خاصة إذا قارناها بمؤلفاته الأولى الناصعة. حتى بدا من الصعب متابعته أحياناً دون التوقف عند كل عبارة للتساؤل، وتأمل مقصده من هذه العبارة أو تلك. وبدا تأويل الدكتور ناصف فى الآونة الأخيرة ملزماً - بدوره - لفيض من التأويل، لا لأعماله الأخيرة فحسب، بل لمجمل أعماله التى يلقى بعضها ضوءا على بعض. فكل مؤلفات الدكتور ناصف على تنوعها مشغولة بقضية اللغة فى تعبيرها عن ثقافة المجتمع، فى تدهور هذه الثقافة أو ترقيها.

ويرتكز أسلوب الدكتور ناصف على عبارات تحليلية أشبه بالحكمة الحاوية لقلب الأشياء. فتحليلاته الدقيقة المتتابعة سرعان ما تجملها عبارات جامعة مانعة: «ولأمر ما قد جيء بالشجر، لأن الشجرة قد توحى بأصوات متعددة فى إطار واحد. ولأمر ما سيقت الشجرة للتعبير عن التطلع إلى أعلى، وجيء بالنهر للتطلع إلى حركة مناسبة هادئة غالباً رغم كل الأصوات المتعددة. كلا الوجهين: النهر والشجر يؤلف البعد الرأسى والبعد الأفقى. وكلا الوجهين يعطى فكرة النمو

طابعها الحى الخالى من الاندفاع والتضاد ، والمهم أن المجتمع لا يشبه الشجرة ولا يشبه النهر».

وللدكتور ناصف أسلوبه الخاص أيضاً فى التنويه بمصادر معلوماته ، فهو يستوعب معظمها إلى الحد الذى لا يجدى معه ذكرها أوالنص عليها ، فقد تخلو كتب بأسرها من ذكر لمصدر واحد ، ككتاب (صوت الشاعر القديم)، وملاحظات حول معنى الفهم الأدبى ، وكتاب : (حجازى الشاعر المعاصر)على سبيل المثال لا الحصر . ولا شك أن للدكتور ناصف قدرة خارقة على استيعاب ما يقرأ وتلوينه بفكره الخاص ، وهو حين يعارض كاتباً أو مقولة ما ، يطرحهما كما تمثله أو تمثلها .

وكتابة الدكتور ناصف يتحكم فيها معجمه الخاص ، معجم يدور حول كلمات بعينها تردد الهم الأساسى الذى شغله طيلة مساره العلمى ، ففى كل مؤلفاته بلا استثناء لا نعدم كلمات مثل : الإرهاق ، القراءة ، قراءة ثانية ، الفهم ، المعنى ، التفسير ، المجتمع العربى والثقافة العربية ، النشاط اللغوى والنشاط العقلى ، الصبر ، النمو ، العناء ، فتنة الكلمات ، سوء الظن ، الريبة ، السذاجة ، الرداءة ، القسوة ، المحبة ، الحرية ، التعاطف . والحقيقة أن مثل هذه الكلمات المتكررة هى بمثابة علامات دالة على نظريته فى القراءة ، ومرتكزات لفكره ، ومحاور تثبيت لمنهجه النقدى . منهج يقوم على القراءة المتأنية الصبور المتعاطفة مع النص والكاشفة عن معانيه الخفية ، فى غير افتتان بظاهر الكلمات ، أو بسذاجة سرعة الفهم ، مناشدة لمعنى عميق ليس ثابتاً بحال من الأحوال ،وإنما مرتبط بمفهوم النمو فى المجتمع. فالدكتور ناصف مشغول أبداً بمعانى النصوص فى دلالتها على نمو المجتمع أو ركوده أو تخاذله عن النمو . الكلمات إشارات الى أفكار وليست موضعاً لعلاقات شكلية فحسب . هذا ما يعبر عنه الدكتور ناصف من خلال تكرار الكلمات ، وكان تكرارها هو مناط تشبثه العنيد بالمنهج وغايته فى كل مؤلفاته : « فنحن نقول فى كثير مما لا يرضينا من الشعر العربى هذا شعر حسى ، وأنا نقول هذا شعر شكلى ، ولو أنصفنا لقلنا إننا نواجه شعرا لا نستطيع فهمه فهما كاملا ، ولم نحط بالأدوات الكافية لتحصيل هذا الفهم ، وربما كنا لا نبحث فى دأب وصبر عن مظان هذه الأدوات " ، " ولكننا تعودنا أن نلتفت إلىَ الروح الأسطورى إذا التبس التباسا مباشرا بالقصص والآلهة وما فوق الطبيعة . فإذا قرأنا الشعر العربى ضمر فى عقولنا بفضل أفكار رديئة ، مثل البديع بمعنى الزينة والتزام أشياء غير ضرورية " ، " ولم نعد نشعر شعورا قويا بالحاجة الكبيرة للعناء . فالأدب فى كثير من الأوهام ضرب من البساطة الجميلة ، وأصبح من الشائع فى كثير من الدوائر أن ينظر إلى الشعر العربى باعتباره صناعة أو حرفة ، وأقصى انتصار تحققه الحرفة هو المهارة الأدائية .. وعلى هذا النحو ضاع فى رأيهم كل معنى للوجدان والحرية " (١) .

بهذا نصل الى ما أسميه بمنظومة الخطاب عند الدكتور ناصف ، والتى تستند فى معظم مؤلفاته الى أطراف أربعة، الأول فى هذه المنظومة هو المتكلم المؤول ، أى الدكتور ناصف نفسه ، والثانى هو قارئ الكتاب الذى يتوجه إليه الدكتور ناصف مباشرة بأسلوب المخاطبة

والإقناع طيلة الكتاب ، والثالث هو الطرف المعاكس المستحضر دائماً في كل مؤلفات الدكتور ناصف ،وهو النقاد ، والرابع هو صاحب النص الأدبي أو النقدي الذي يدخل معه الدكتور ناصف في علاقة تعاطف أو إنكار ، رابطا في كل ذلك وباستمرار بين معنى النص الأدبي وبين مضمون النشاط الثقافي للمجتمع العربي .

ومثل هذه المنظومة الرباعية هي عند التجريد تمثل جوهر كل خطاب نقدي ، فكل ناقد يتوجه في نفس اللحظة الى صاحب النص موضوع النقد ، وإلى ناقد شغل من قبله بالنص ، وإلى قارئ يريد استمالته لرأي جديد . لكن هذه المنظومة - وبخلاف وجودها الكامن أو الضمني لدى النقاد - ليست مستترة في خطاب الدكتور ناصف ، بل هي لحمة أسلوبه وسداه . والأطراف الأربعة مستحضرين في إلحاح واضح وإشارات حية ، تجعل عالم الدكتور ناصف النقدي عالماً حياً بذاته ، فأمامه قارئ أو مستمع يستميلهما ويتساءل معهما بأسلوب المخاطب ، ثم لا يلبث أن يضمهما إليه في التعبير عنهما معاً بضمير المتكلم للجمع ، وفي ذهنه دائماً نقاد يخاصمهم ويتميز عنهم يعبر عنهم بضمير الغائب أو بضمير المتكلم الجمع ، ولكنه جمع يستثني نفسه من هذا الجمع بفعل الكتابة الأخرى التي يقدمها الكتاب فهو وحده ينفرد بقطع كل مسافات اللعب وشغلها من دون الجميع : " هل روعتك كما روعتني عبارة " استقصاء الكلمات .. اقرأ القصيدة كلها فسوف ترى كلماتها تتدافع ، لايحض بعضها على بعض ، ولا يبحث بعضها عن بعض ، ولا يعشق بعضها بعضا .. لا تخف من النفور ، والتنافر . واجه التنافر يا عزيزي ، فهذا خير لك من أن تنام عنه . واجه المسافات كيف يمكن أن تؤدي إلى هزة أو رعشة جديدة ... هناك فيما يبدو خطأ في طرقنا في استقصاء الاحتمالات .. يجب أن تعنى بملاحظة المسافات الواسعة بين الأفكار .. لا أدري إذا كان القارئ لهذه الوحدات قد عجب من هؤلاء الأصدقاء الحميمين .. قد يكون من المناسب أن نتساءل عن معناها ، وألا نأخذ وصفها أخذا يسيرا . وبديهي أن مثل هذا التساؤل لا يظهر إلا إذا قرأنا القصيدة مرات .. وكيف تستطيع أن تفهم صداقة بين أقوام أقبلوا من بلاد بعيدة اختلطت بالقبور ؟! "(٢).

٢- الخصومة مع النقاد :

ويبرز شخص الناقد الكبير الدكتور ناصف ، من خلال تميزه عن سائر النقاد الذين لا يأخذون أنفسهم بما يأخذ به نفسه : " إن الحقيقة الأولى والمهمة في تناول النص هي وجود أنواع عديدة من المعنى ماثلة في الإيهام . لقد تبين للأجداد أننا جميعاً نقوم بضروب من التلاعب ، وأننا محتاجون الى ملاحظات مفيدة لكشف الألآم والخلط وسوء الفهم ، ومعظم القراء الآن أكثر اهتماما في تناول البلاغة والفقه بالعناوين السطحية ، ومن ثم كان إحياء الاهتمام بوظائف اللغة واجبا .. إن كثيرا من القراء لا يولون اهتماما واضحا بهذه الأنواع من المعاني التي كان لها صدى كبير في كتابات المتقدمين " .

« إن تاريخ البلاغة العربية هو تاريخ انطباع الحياة السياسية والاجتماعية والعقائدية على اللغة العربية »(٣) والمتأمل لهذه الخصومة - يجدها تنطوي على هم أساسي ، ورأي عن رسالة النقد الأدبي بصفة عامة .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالنقد الذى لاينشغل بالمجتمع وقضاياه الحقيقية جدير بالخصومة .

٣- الهم الأساسى :

ولاتستطيع أبداً عند التأمل لمجمل مؤلفات الدكتور ناصف ان تتنكر لما يشغله من هم أساسى قد امتلك عليه كلا من حياته الشخصية ومؤلفاته العلمية على السواء ،الا وهو أزمة العقل العربى والمجتمع العربى ، والإصرار على أن الدرس النقدى للنصوص لابد وأن يسهم فى تحديد الأزمة والخروج منها . فالناقد الأدبى وفق منظور الدكتور ناصف مؤهل للقيام بدور أساسى وخطير فى الشهادة على النشاط العقلى للمجتمع وتجاوز ازماته . فليس الناقد مجرد محللاً لنصوص ادبية ، وإنما هو قارئ من خلال النص الأدبى النقدى للنشاط العقلى للمجتمع الذى يعبر عنه هذا الأديب او ذاك الناقد «إن الشعر ينبغى أن يفصح عن أزمة علاقتنا بالمجتمع ، ينبغى الايلهينا الجمال والفتنة والغناء والحب عن مواجع حقيقية» (٤) .

«لقد خاصمت بعض النزعات البنائية وخاصمت مفهوم التاريخ المغلق ، نريد أن نحب تراثنا حبا بصيرا لا حبا هشا سانجا (٥) .

ويقول الدكتور مصطفى ناصف فى موضع آخر: «لدينا الآن نشاط واضح فى الاستفادة من بعض المناهج المعاصرة فى دراسة اللغة ، لأمر ما بدا لى ان اتجاه هذا النشاط يحتاج إلى تعديل . وبعبارة أخرى حاولت أن اقترح طائفة من الأفكار زعمت أنها أكثر قدرة على التعامل مع مطالب المجتمع (٦) .

٤- منهج التأويل :

إن قضية " المعنى " و" التفسير" و" الوقوف على أدوات أكثر نضجاً للفهم " هى الغاية الرئيسية من تبنى الدكتور ناصف لمنهج التأويل . ويستخدم الدكتور ناصف منهج التأويل فى مقاربته لكل من النص الأدبى والمنهج النقدى معاً وقد ظل الدكتور ناصف مخلصاً لهذا المنهج لا يرضى عنه بديلاً للقراءة سواء فى تلك قراءته للنصوص الأدبية العربية ، بدءاً من البلاغة العربية فى التراث العربى وحتى المناهج النقدية الغربية الحديثة : النفسية والاجتماعية والبنيوية والتفكيكية .

والمنهج التأويل عند الدكتور ناصف خصائصه التى تميزه عن التأويل بمفهومه التراثى ، وعن التأويل الباحث عن المعنى الاستاطيقى كما تمثل فى مدرسة النقد الجديد ، وعن المنهج الهرمنيوطيقى الغربى الحديث بأبعاده الفلسفية ، فمنهج التأويل لدى الدكتور ناصف يطمح إلى تفسير آليات عمل العقل العربى من خلال التحليل التأويلى للنصوص الأدبية ، فالثقافة العربية كبنية لا تتضح معالمها لدى الدكتور ناصف إلا من خلال نصوصها الأدبية .

وعلى هذا يبدو منهج الدكتور ناصف جامعاً بين منهج التأويل والمنهج الاجتماعى ، فى تركيز مبدع على التحليل اللغوى للنصوص ، بما يكشف عن البنية الذهنية للمجتمع الذى ينتجها .

كما يربط الدكتور ناصف بين النقد والخلق .. إذ تخلو الرغبة المخلصة للفهم عنده من سماحة وترق ؛ على هذا النحو اتخذ الدكتور ناصف موقفاً من المناهج النقدية التى تقوم على أسس أخلاقية سانجة ، أو تلك

التى تهمل إنسانية الإنسان : نرى ذلك بوضوح فى كتابيه: دراسة الأدب العربى ، واللغة والتفسير والتواصل ، إذ يقول : .

«ولاشك أن الفن له قيمة أخلاقية واجتماعية ، ولكن هذه القيمة متميزة كما يقول ريتشاردز من التوجيه المباشر ، يقول إن أسلوب الشعر فى تكييف هذه القيم لا يقوم على الشرح والبسط ، وإنما يقوم على أساس أعم من توسيع العقل وإفساح المجال أمام حساسية الإنسان لقد **تصورت القيم تصوراً ضيقاً تعوزه الرحابة ، وتصوروا الأخلاق تصورا ساذجاً**.

«قد أن لنا أن نحرر النص الأدبى من أخباره التى تغذى شوقنا وتطلعنا إلى حياة غيرنا من الناس و المتازين منهم خاصة».

«الترجمة الذاتية على عكس ما يوهم هذا الاسم ، ليست نسخاً لمشاعر صاحبها وتجاريه ، فقد دخلها التعديل ، واستطاع المؤلف أن يحقق نوعا من البعد بينه وبينها ،والذين تهمهم السير الشخصية من حيث الصدق يسألون عما أضمره الكاتب وما أظهره . ومثل هذا السؤال لايفترق كثيراً عن التجسس على أخبار الناس ».

«إن التعبير الذاتى مصطلح يراد به التمييز السطحى لنوع من التاليف الفنى ، وإننا نبحث فى الحقيقة عن كل ما يعطى التعبير أو الترجمة معنى الخلق الإنسانى الذى تجاوز حدود إنسان بعينه» (٧).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) انظر دراسة الأدب ص٣٥ وص ١٦٥ وص ١٠٦ وانظر تكراره لكلمات مثل ـ الرداءة (دراسة الأدب ٨١- ٨٨- ١٦٥- ١٦٧-٢٢٥- ٢٢٦-٢٢٧- ٢٣١) سوء استعمال الكلمة (دراسة الأدب ٨٨) ،، العناء ، البساطة (دراسة الأدب ٨٩-٨٣) ، الحرية (دراسة الأدب -١٠٦-٩٨) القسوة (دراسة ١١٧-٢٤١) التوتر (دراسة ١٤١-١٢٠ سوء الظن نوع من الفطنة (دراسة الأدب ٢٠٠) التعاطف مع الشعر (دراسة ٢٠١) الفهم (دراسة ٢٢٢-٢٢٤) السذاجة (دراسة ٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥)

(٢) الوجه الغائب صـ١١٠-١١٢-١١٣-١٢٨

(٣) بين البلاغة والأسلوبية -صـ١٢

(٤) أحمد عبد المعطي حجازي – صـ ٩٨

(٥) اللغة والتفسير والتواصل -صـ ٧

(٦) محاورات مع النثر العربي صـ ٩

(٧) ط انظر دراسة الأدب العربي صـ ١٢٣ – ١٥١- ١٧٣-١٧٤-١٧٨ .

أمل جمال

صبرى موسى..

فى آخر أعماله القصصية

أشار (ستيفن سبندر) أحد شعراء الحداثة الأوروبية ومنظريها إلى بعض عناصرها فى سياق التمييز بين الحداثيين والمعاصرين فوصل المعاصريين بما أسماه بالأنا الفوليترية التى تنطوى على الأقانيم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الكاتب بنوع من النبوة يجعل منه مبشرا بعقيدة ليست من صنعه فى آخر المطاف. ووصل سبندر الحديثين بما أسماه الأنا الحديثة تلك التى تعيش العصر الصناعى دون أن تذعن لمحتواه وتمارس اختيارها فيه بمعاناة تتمرد بها على هذا العصر على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات لا واعية وممارسة لحس نقدى فى الوقت ذاته.

قد يسهم الكاتب المعاصر فى الصراع الدائر فى عصره فيما يقول سبندر، ولكن إسهامه يظل مرتبطا بقواعد العصر مذعنا لقواعد اللعبة التى وضعت له فإسهامه نوع من الرقص فى السلاسل، وعلى عكس ذلك الكاتب الحديث الذى ينظر إلى أوضاع عصره بوصفها كلا رافضا، حتى الإذعان للرفض داخل قواعد اللعبة الموضوعة سلفا ولذلك فهو ليس نبيا واثقا من صحة عقيدته التى ليست من صنعه، ولكن خلقه كصنعه ينطوى على حس الشك أو مراوغة السخرية. والكتابة الحديثة هى فن المراقبة الواعية للحدث والملاحظة اليقظة للشروط التى تتسرب فى الحساسية، على نحو ينطوى فيه الحس الناقد على نقد ذاتى ساخر، ولذلك كان هذا الحس النقدى الساخر عنصراً حاسماً فى تمييز الحداثة عن المعاصرة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانطلاقا مما سبق فإننا نلاحظ بما لا يدع مجالاً للشك أن أعمال صبري موسى الأدبية بدءاً من الستينيات وحتى الآن عبارة عن عملية بحث دائم بل وعملية شك أيضا ومراجعة وإعادة نظر في ترتيب القيم والنظام السائد للعلاقات وما يستجد من مداخلات نتيجة تغيرات سياسية أو ثقافية واردة، وعملية البحث هذه لا تمنحه البديل مثل قصص (لست متاكدا)، (في الغربة)، (الفضيحة) وغيرها من القصص الجميلة، وهي ذاتها صراع مع المعوقات غير المنظورة: أشباح القضبان والإذلال، هزيمة الحس الإنساني في الأفراد والمشروعات والعلاقات . فهو يكتب، بل يبحث عن جسر بين الحاضر المهزوم والمستقبل الغائب ملخصاً في عبارة واحدة رؤيته (أنت تكتب ... اكتب للأجيال القادمة ملخصا لتاريخ العالم، وأهم النظريات العلمية والفنية ليكون لديهم شئ يبدؤون به ... وضعه في زجاجة، وألقها في البحر.) فماذا إذن عن (السيدة التي والرجل الذي لم ..) باعتبارها أحدث ما كتبه صبري موسى؟!

* اذا تصفحنا المجموعة بسرعة ثلاث عشرة قصة لكل منها عنوان خاص بهاو لكنها بشكل عام تقع تحت معنى كبير «للالتباس»، الذي لا يتحقق حتما إلا بالعديد من المفارقات، التي لا تخلو من الكوميديا خمس قصص تعتمد على الالتباس بشكل رئيسي وتام، وهي (التباس)، (امرأة في رحلة)، (وحشة)، (رجل وامرأة)، ثم (الوولف) وتدخل حيز الكوميديا ثلاث قصص هي (هابي كريسماس)، (الأب والإبن والحمار)، ثم (السيدة التي .. والرجل الذي لم ..) يتبقى من القصص (الأحلام)، (الزيارة) ، (ذكريات)، (فاعل خير)، (هواجس) وجميعها تعتمد على المفارقة بشكل رئيسي.

لقد أدرك صبري موسى مهمة الفن وهي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت مألوفة لوعينا اليومي المعتاد. لينتج أثر التغريب الذي عُنى به الشكليون الروس، ويوضح شكلوفسكي ذلك في دراسته (الفن تقنية) بقوله «إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تُدرك وليس كما تُعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة مع زيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن الإدراك غاية جمالية في حد ذاته ولابد من إطالة أمدها».

شخصيات ملتبسة – واقع ملتبس:

في قصة (التباس) ندخل حياة أسرة مصرية معاصرة يعاني فيها الأب من الوحدة والعزلة. فالابن يعيش في نفس المدينة (القاهرة) في شقته الخاصة، والبنات المتزوجات يكتفين بتحية الأب عندما يحضرن ولا ينتظرن إجابته، ويثرثرن طويلاً مع أمهن. يرصد صبري موسى حالة كبار السن فهم عندما يشيخون يصبحون متشابهين في احساسهم بالوحدة والعزلة. نجد ذاكرة الأب تختلط فهو ينادي زوجته وكأنها أمه، وينادي بناته بأسماء شقيقاته المتوفيات من سنين بعيدة كأنه يبحث عن دفء الماضي الجميل، يختلط المكان أيضا عنده فهو لا يفرق بين منزله واللوكاندة، يلتبس عنده الزمان الماضي بالحاضر وتلتبس العلاقات الأسرية نفسها، ويمتد هذا الالتباس إلى باقي الشخصيات (صديق والده)، (وزوجته) ليصبح القانون العام هو الالتباس .

فالسيدة توافق على استبدال زوجها بصديقه الذى يشبهه بل وتمارس معه الجنس فى وجود زوجها الحقيقى الذى لم يعد زوجها بقانون الاستبدال بل أصبح زوجا لزوجة زوجها الحالى والتى لا تعرف عن هذا الاستبدال شيئاً بالمرة. وتأتى قمة الفنتازيا من الابن (الصحفى) عندما يأخذ صديق والده إلى أمه. ربما يلتبس عليها الأمر هى الأخرى فى ظل قانون الالتباس العام الذى أصبح بديلاً للثوابت والقوانين الإجتماعية الراسخة الواضحة .

أما (امرأة فى رحلة)، فنقف خلالها على فواصل اليقظة والحلم معاً. تقف ونحن لا ندرى زمن القصة الملتبس منذ اللحظة الأولى ولا ندرى أيضا وحتى النهاية، هل هى متزوجة ومازالت تفكر فى الطلاق، هل تخون زوجها مع رجل له نفس سنها ولكنه أقل مجداً من زوجها، هل تم قطع هذه العلاقة واستبدالها بأخرى؟ أم أن كل هذه المشاعر رحلة داخلية فى أرض الأحلام . فها هى السيدة تفتح نافذة على الذاكرة المضادة فتهرب منها كوامن الذات العاجزة عن تغيير واقعها المحبط الذى لا تمل تأمله وترصده ، فتخرج كل مكنوناتها من آمال وتوترات ورغبة فى التغيير عبر الحلم الذى هو بنص فرويد « طريقة للتعبير عن المخاوف والآمال والرغبات الموجودة فى اللاشعور » ؟

وتشترك قصة (وحشه) فى الحالة الحلمية الكابوسية نتيجة التباس الواقع بالحلم . فالراوى هنا هرب من واقعه المأزوم إلى السفر الذى أصبح بدوره كابوساً فى اللاوعى فنرى الشخصيات فى القصة بلا ملامح (كانت المرأة الممسوخة) ، (كانت بجوارنا امرأة أخرى وفتاة أخرى ممسوختان) ونرى الواقع الذى يهرب منه (الحبيبة التى تنتظر وتركها لا أعرف هل سيعود إليها أم أنه لن يستطيع العودة إليها ، ويستيقظ من كابوس الحلم لكابوس الواقع الذى جعله يسكن فى غرفة داخل منزل لسيدة وابنتها كانتا تثرثران فى الصالون عندما فتح عينيه .

وتقوم قصة (الوولف) أيضا على الالتباس بشكل رئيسى لدى الكلب والشاب الذى يلعب الراكيت ، على الشاطئ مع صديقته التى لا تجيد اللعب . يرفض الكلب الوحدة والعزلة (كان ينبح فى الأرض الرملية الخالية حيث لا إنس ولاجن ، كان ينبح ليزيل عن نفسه الشعور بالوحدة . يريد الكلب كسر الوحدة فيذهب إلى الشاطئ يقترب من الصيادين ، فيرفسه أحدهم بقدمه ، يشترك فى لعبة الراكت فيضربه الشاب ويبكى الكلب ويجرى ثانية إلى الصحراء دون أن ينظر خلفه ، يحدث الالتباس هنا نتيجة ضحك الفتاة ، يعتقد الكلب أن ذلك أمراً مبهجاً فيكرره ويعتقد الشاب أنه يعانده فيضربه ، فيبكى، فيفهم الشاب مقصد الكلب ، وعندما يذهب إليه ليلعب معه يعتقد الكلب أنه سيضربه ويهرب ، مفضلاً الوحدة ثانية أو انهزامه وحيدا .

[واستكمالاً لدائرة الخروج من الوحدة تأتى قصة (رجل وامرأة) حيث يوجد رجل وحيد فى بيت فارغ ، وفراغ موحش . تدق هاتفه فتاة برقم خطأ . وربما لا تكون مخطئة أيضا ، سيدة التبس عليها صوت حبيبها فلم تندهش من تغير صوته ولم تندهش أيضا من نسيانه

لموعد اللقاء ومكانه المعتادين ، فهل يستمر كل هذا الوقت، وهل أصبح هو قانون العلاقات العام فى عصرنا الحالى ! فهو بديل الثوابت الإجتماعية على مستوى العلاقات الأسرية والأحلام التى لا تتحقق مؤدية إلى محاولات الفرار من الواقع المحبط دون جدوى . فعلاقة الفعل ورد الفعل أصبحت بلا قانون ، حتى أن الإنسان الآخر ، وربما كان ذلك نتيجة للمتغيرات العصرية والثقافية على عتبات القرن الواحد والعشرين .

العبث :

نظراً لطبيعة القرن العشرين التى تعتمد على غياب المطلق والثابت ، [وعلى نسبية الوجود وتغيره ، نجد كثيرا من الكتاب مثل سارتر وبريخت وبيكت وجويس ، قد انصرفوا إلى تصوير عبثية الحياة . أما فيما يخص تيمة المفارقة التى هى محور العبث فكانت هى السمة الرئيسية لعدد من القصص منها (الأحلام) البنت الجميلة تريد الزواج بفارس أحلامها الذى لم تتوافر صفاته فى العدد الهائل من الخُطاب الذين يريدون الزواج منها ، وعندما تتعبها الحيرة وانتظار فارس أحلامها الذى لا يجئ ، تلجأ للحيلة وتعقد كل آمالها عليها فتخرج لها الورقة بيضاء بلا أسماء ، لتعود بعبثية شديدة إلى نقطة البداية . التى تردها إلى منطق الواقع على لسان أمها وصديقتها بقولها (كلنا نحلم بأوهام) إذن لاداعى للحلم فى هذا الواقع الذى لا يقدم أحيانا سوى اللاقانون أو العبث .

فى قصة(الزيارة) يظل المهندس يحلم بزيارة الزائر الكبير ويبنى أحلاما كثيرة حول هذه الزيارة التى ستنتهى جميع مشكلاته ، على المستوى الإنسانى والوظيفى وعندمايأتى الزائر الكبير ويوشك الحلم أن يتحقق نجده يمضى ولا يقدم أية حلول لأى شئ بل إنه حتى لا يناقش أى شئ وعاد من حيث أتى ليفقد المهندس كل أحلامه ومعها نظارته الثمينة ومن ثم يعود إلى نقطة ما قبل البدء أكثر انهزاماً وأكثر إحباطاً .

[وفى (ذكريات) يقدم لنا صبرى موسى مواجهة بين الماضى السعيد فى الذاكرة والحاضر الصادم الغير متوقع ، مما يبعث بالكثير من الإحباط البطل يعود محملاً بالحنين بعد أربعين عاما لبلدته فى أجازة المصيف .

لكن الواقع بمنتهى العبثية يثبت له انه لم يكن على حق فى ذكرياته الثمينة .وبنفس السمات تبدأ سلسلة المفارقات فى قصة (هواجس) عندما يشير فلاح من كفر دياب إلى الأستاذ صفى الذى يقود سيارته عائداً إلى القاهرة . وعندما يذكر اسم القرية يوقف الاستاذ صفى السيارة ويقرر أن ينزله بسرعة خوفاً من الموت ، وعندما لايجد معه أسلحة يعود إليه بالسيارة مقرراً أن يوصله إلى أمه المريضة وعندما يصل معه للقرية يقابله أبناء عمه بفنجان قهوة به الموت الذى هرب منه فى شكله العادى والمتوقع . وكأنه يقول لنا على طريقة العبثيين لا تنتظروا الموت فى أماكنه العادية فهو يكسر المنطقية لأن العبث وحده هو منطق الحياه (أنظر"قاتل بلا أجر" ليونسكو) .

وفى قصة (فاعل خير) تأتى المفارقة الأولى مع العنوان الذى يؤهلنا لرجل فاضل وخيرٍ ما سيفعله هذا الرجل . الذى نكتشف انه قاتل محترف وأن الخير هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعل قتل مجانى وقد كنا ننتظر فعلاً خيرا يصل به إلى حالة التطهير الأرسطى التى مهد لها بانه يبحث عن عمل صالح ينهى به حياته وعندما يقتل الفتاة تشكره الأم وتتمتم له بالدعاء بينما هو يجهز لها الإفطار ويعطيها حماره يقوده لها عائداً بها إلى قريتها وقد تخلصت من عارها. وهنا يجدل لنا صبرى موسى المعقول باللامعقول ويترك لنا التأمل باحثين عن القانون المفقود، أو المطلق الغائب الذى يجعلنا نتحسر على هذا الغياب وهو ما يقصده العبثيون من اتكائهم فى الكتابة على عنصر المفارقة.

الكوميديا:

يلجأ كتاب العبث إلى الكوميديا التى تولدها المفارقة الحادة والتضاد الجذرى بين التافه والمستحيل، بين الرقة والدمامة بين المضحك والمأساوى وهو ما يولِّد الفارس التراجيدى المضحك الذى يصبغ هذا الضحك بصبغة مأساوية قاسية وفظة.

واستخدام عنصر الكوميديا أو الضحك يشحذ وعى القارئ لإدراك التناقض بين عنصرين، على العكس التراجيديا التى تستلب وعى القارئ لمصلحة رؤية معينة للعالم توهمه بها.

والكوميديا فى هذه المجموعة تتجلى بوضوح فى (هابى كريسماس) (الأب والابن والحمار)، (السيدة التى والرجل الذي لم) . (هابى كريسماس)تحكى بشكل كوميدى عن مغامرة ديكين روميين مع سائق عربه اليد الذى يحملهم فوق قفص دجاج ويذهب بهم جميعا إلى سيدة فى جاردن سيتى لحفل عشاء الكريسماس. فيصور لنا معركةغير متكافئة بالمرة بين ديك رومى والرجل بلا ذنب اقترافه الديك غير الانزلاق والسقوط من فوق قفص الدجاج، فيضربه الرجل بمنتهى القسوة (الديك يميل مع حركة العربة التى يجرها الرجل فيهتز فى المطبات فتفلت رجله من فوق القفص فيسقط) الديك لا يفهم لماذا يضربه الرجل أساساً ولا يعرف كيف يدافع عن نفسه. ولكنه بشكل آلي حين تهتز العربة يقترب منقاره من رأس الرجل فينقره، فيتصور الرجل أن الديك يناصبه العداء، فتشتعل المعركة من جديد. لا يكتفى صبرى موسى بذلك فقط وإنما يصور لنا حواراً ضاحكا بين الديكين وأيضا قراءة الدجاجة فى الجرنال الذى يغطى أرضية القفص حادث القبطان الذى مل البقاء على السطح المهتز وفضل الجلوس على مقهى عادى فى بورفؤاد لتعتقله السلطات المصرية وتعيده ثانية إلى السطح المهتز فكل من يحاول الهروب من هذا الذنب وتجنبه يُعد مذنبا بشكل أو بآخر ولذلك فمحاولة الهروب منه يعاقب عليها بالعودة إليه. لتأتى جملة تصور بشكل رمزى أن الموت هو طريق الخلاص الوحيد وعلى لسان الديك (رأيتهم جميعا يرقصون عنما حدث لهم ذلك).

ما الذى يدعو للرقص عند الموت ؟ ولماذا المزاوجة بين الديك والقبطان والسفينة والحياة كلها ؟ أما المفارقات الكبرى أن كل ذلك يحدث فى الشارع والسيدة تُعد بطاقات الدعوة للاصدقاء ، وتسأل زوجها عن الويسكى وكأن العالم ليس به مشاكل على الإطلاق والحياه وردية جدا [أما قصة (السيدة التى والرجل الذى لم) والتى تحمل عنوان المجموعة فتعتمد هى الأخرى على

المفارقة الضاحكة فالسيدة بعد أن تدخل سريرها وتنام هى وزوجها تتركه نائما وتخرج لممارسة الرذيلة ، وعندما يكتشف ذلك يصدمنا برد فعله . فالسيدة (صفية) تخرج بعد أن ينام زوجها وفجأة يكتشف خروجها ويظن بها الظنون ويخبر أهله وأهلها وعندما يعود لشقته يجدها نائمة فى سريرها ليظن كل الموجودين أن عقله قد اختل فهى تتكرايضا خروجها أمام الجميع . ويحدث ذلك مرة أخرى فيمسك بها وهى داخلة إلى المنزل هذه المرة ، ويظل يهددها ويلين لها القول وهى لا تعترف وأخيراً تحكى له قصة وهمية لا يصدقها طفل لتبرر له ممارستها للبغاء ، وتخرج له الدولارات من حقيبة يدها ليصبح دليل الإدانة هو دليل البراءة ليقول لها بمنتهى البراءة أو البلاهة (منك لله يا صفية ، شغلتي بالي وخلتيني افتكر فيك شئ بطال) ؟

أما (الابن والأبن والحمار) فهى تمثل فعلاً الفارس التراجيدى الكوميدى شدوان الفقير الذى يعرف حدود قدراته المالية التى هى ٢ جنيه .يدخرهم لغدر الأيام . وشدوان الضمير الذى اطلق عليه صبرى موسى (المعلق من عرقوبه) (فى عجلة الحياة) وكانه سيزيف مصرى لا ولن يستطيع أبداً إيقاف العجلة ولا استعادة راسه لأعلى ورجليه أسفل حتى ولو لبعض الوقت . وهو رمز قطعا له دلالات كثيرة عند تعدد مستويات التلقى .

حول السرد :

اذا استحضرنا نظرية باختين من حيث تعدد الأصوات فى الرواية والقصة القصيرة ، وتعدد اللغات حسب الشخصيات والحوار القائم بينهم نجد أن هناك نوعين ، أحدهما يحمل رسالته بشكل مباشر وواضح والآخر تبدو رسالته غائمة ، وغير واضحة وتحتاج إلى بعض التأويل من القارئ . ولذلك فهو يستخدم النوع الثانى وهذا يتضح جليا من حالة الالتباس التى تلف معظم القصص ، والمفارقة ايضا التى يقول عنها **كيركجارد** « إنها أسلوب متفوق ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء وترفع » وذلك لأنها تضعنا دلاليا على (الحافة المسنونة فى الموقع الوحيد الذى يتيح لنا رؤية الجانبين فى لحظة واحدة) ويجب أن تشير ايضا إلى اختفاء الراوى العالم بكل شئ ، الموجود فى كل قصة ليؤكد ذاته . ووجود أكثر من راوٍ . الأول يصف من الخارج وهو موجود فى كل القصص تقريبا والثانى يتحدث بضمير المتكلم عن تداعياته مثل الاستاذ صفى فى هواجس ، السيدة فى (امراة فى رحلة) (وحشه) وغيرها . وحتى هذا الراوى ليس راويا واحداً ، لاننا نجده ينتقل من تداعيات الشخصية إلى تداعيات شخوص أخرى منفصلة عنه داخل القصة، يتضح ذلك فى قصة (وحشة) على سبيل المثال والتي ينتقل فيها الراوى من تداعياته إلي تداعيات حبيبته وحوارها مع صديقتها عن حبيبها الغائب.

أما الراوى الثالث الذى يقص بضمير الغائب، فهو يحكى بشكل موضوعى محايد لا يشارك فى الأحداث ولا يُعلّق مقحما نفسه فى الحدث مثل (فاعل خير)، (الوولف) و (الزيارة).

«وهنا يجب أن نلاحظ أن نماذج القصص التى استشهدت بها لتمييز أنواع الرواة الثلاثة، ليست

مقصورة على نوع الراوى الذى ذكرته باعتباره مميزا لها، وإنما فقط لأن وجوده له الغلبة على النوعين الآخرين أو أحدهما المشارك معه فى النص.»

لقد ترك صبرى موسى الحرية للشخصيات لتعبر عن نفسها بلغتها الخاصة ووجهة نظرها التى قد لا تتفق مع وجهة نظره هو كمؤلف. بل إن حواراتها تتسم بسمات لهجتها هى لتعطى المصداقية التى يجب توافرها فى العمل الفنى، انظر مثلا حوار الصحفى مع والدته وحواره مع زوجة صديق والده، نجد أن لغة الأم تختلف عن لغة زوجة صديق والده. كما تختلف عن لغة صفية فى (السيدة التى) وحوار الاستاذ صفي مع الفلاح تختلف لغته فى بنيتها عن لغة الفلاح. أو الصحفى فى (التباس).

ينفلت من هذه القاعدة فقط حوارات المعارك بين الرجل الذى يجر عربة اليد والديكين الروميين فى (هابى كريسماس) والتى جاءت بالفصحى بدلاً من العامية التى توقعتها ملائمة أكثر للشخصية (والله لأحطمن رأسك واقصف رقبتك ... إلخ) لا أخجل من اعترافى بأننى لم افهم قصد المؤلف من اختيار الفصحى، وأيضا لم افهم سبب كتابة الأربعة سطور الأولى من قصة (امرأة فى رحلة) والتى بدت وكأنها تمهيد لما سيقابلنا من تداعيات يلتبس فيها الزمان والمكان والحدث فى المنطقة الفاصلة بين الوعى واللاوعى.

لعبة الأقنعة :

إن صبرى موسى فيما قدمه لنا فى هذه المجموعة لم يقتصر على القص فقط دون أن يعبر عن وجهة نظره كشاهد على العصر فاستخدم لعبة الاقنعة مثل كُتاب العبث، فها هو يختفى خلف قناع الأستاذ صفى فى (هواجس) ليعبر عن وجهة نظره فى المجتمع (يلوم المدينة والمدنّية والطموح والحضارة والوزارة والرجعية والإقطاع والإنفتاح والثورة والثقافة والمثقفين وقناع خال الاستاذ صفي ليعبر عن غضبه (نحن الآن نزرع ..) والأناناس والفراوله .

.. ثم نسدين لنشترى القمح الذى نصنع منه خبز اليوم»

وتحت قناع المهندس ينتقد من الحياة العصرية (مصاريف الدروس الخصوصية للأولاد الذين لا يتعلمون شيئا فى المدارس، والرسوب الوظيفى والبيروقراطية) وتحت قناع الضمير يحتضن فى قصة (الأب والابن والحمار) فهو يبرز لنا صورة الفقراء فى (عيادة كل الناس) التى يذهب إليها المعدمون فيعطونهم (علاج كل الأمراض ليستمر الألم).

سينمائية القص:

البوسطجى، الشيماء، رغبات ممنوعة قنديل أم هاشم، وغيرها من السيناريوهات التى كتبها صبرى موسى وتميز فيها، تركت أثرها الواضح فى كتابته للقصة والرواية وعلى مستوى هذه المجموعة تظهر الكثير من تقنيات السينما فنجد مثلا بلاتوه كامل (الطريق الزراعى) فى قصة هواجس، بل ونكاد نسمع صوت سيارة الأستاذ صفى فهو (أوقف سيارته وعاد بها إلى الخلف حتى حاذى الرجل وما كاد يتوقف حتى اندفع الرجل وفتح باب السيارة متهللاً. أيضا اللقطة الأخيرة فى القصة لحظة وصوله لكفر دياب وشربه لفنجان القهوة لتسقط رأسه على صدره من اثر المخدر Close

.up، وفى قصة (سيدة فى رحلة) والتى تعتمد أساساً على عوالم حلمية قائمة على أحلام يقظة او الـ Flash back. ايضا متابعة الكاميرا لدخول السيدة إلى مقر عملها وخروجها ثانية وركوبها ثانية لتاكسى (ما تلبث المراقان تظهر من جديد من مدخل المبنى وتنادى تاكسيا تركبه، ثم تتنهد وهى تريح راسها على مؤخرة مقعده بينما ينطلق بها فى اتجاه مختلف)

فى وحشة ايضا يرسم كادراً سينمائيا كاملاً (فى الأول ظهرت بين يدى امراة تدلك ظهرى وكنت عاريا وكانت المراة ممسوخة ليس لها ملامح)

ويستكمل الوصف مستخدما Feed In والـ Feed Out ليظهر الراوى باستخدام حركة الكاميرا (Feed In) ووجه السيدة والبنت والرجل باستخدام الـ Feed Out يبدو بلا ملامح.

وفى الوولف تظهر لقطة بانوراميــة Panoramic للشاطئ كله ثم تتابع الكاميرا حركة الكلب بعد ذلك وايضا تقنية الـ Zoom لنرى دموع الكلب. وعندما يختزل من الزمن اربعين عاما فى قصة (ذكريات) ليعود إلى ايام المذاكرة والمدرسة وأيام الطفولة ليقارن عن طريق Flashback بين الواقع الحالى المُشوه وذكريات الماضى الجميل.

ملامح صحفية:

ومن السينماللصحافة التى يمارسها المؤلف أساسا نقول لقد ترك العمل الصحفى بصمته المميزة على أسلوب **صبرى موسى** فى الكتابة، فنجد من الريبورتاج العناوين الطريقة المثيرة للقارئ. نجد أيضا الجملة البسيطة المحايدة، القائمة على الإيحاء الذى يدفع القارئ لاستكمال القراءة خاصة لدى القارئ العصرى الذى انحسر لديه وقت القراءة مقارنة بوسائل الثقافة الأخرى كالتليفزيون وغيرها من الوسائل المرئية.

اخيرا:

أرى أنه من المهم الإشارة إلى أن هناك خمس قصص من المجموعة قد نشرت من قبل فى الأعمال الكامله الصادرة عن هيئة الكتاب المصرية. وهى هابى كريسماس وفاعل خير – ذكريات – الوولف السيدة التى والرجل الذى لم، والرائع فى الأمر أن اختيار هذه القصص لتنضم إلى باقى المجموعة لم تثير فينا إحساسا بأى فاصل زمنى، فالأحداث طازجة تحمل فكر وحرارة اليوم، وذلك لأن معين الكتابة لدى **صبرى موسى** والذى اتسم بالحداثة منذ بداياته، يجعل فكره وقلمه يحفران بدقة ملامح عواله الكريستالية دائمة البريق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

اليهود والأدب الأمريكى المعاصر

من المعروف أن من مهام الناقد الأساسية أن يضطلع بتأمل الظواهر المعاصرة فى مجتمعه وعالمه وتحليلها، مع إضاءة مجمل الظروف الخاصة بها، وذلك كوظيفة أساسية مهمة لا تقل بحال من الأحوال عن تتبع الأعمال الإبداعية بوضعها تحت مشرط النقد التطبيقى - لتوسيع دائرة المتعاملين معها بقصد إشاعة الجمال.

ولقد قدم **د. رمسيس عوض** - كأستاذ للآداب الإنجليزية - مؤخراً دراسة شديدة الجدية لاتتعدد كثيرا عن الأكاديمية بعنوان «اليهود والأدب الأمريكى المعاصر» راعى

فيها القراء المهتمين بالأدب والثقافة من كل الأجيال، كى يتعرفوا على الأدب الأمريكى الذى يكتبه الكتاب اليهود، مع إبراز نفوذ هؤلاء الأدباء فى الحياة الثقافية الأمريكية، مما

يفسر لنا الكثير من الظواهر - على رأسها ظاهرة التعاطف الأمريكى الشعبى مع المسألة اليهودية، أو الوجود اليهودى الإسرائيلى فى منطقتنا العربية، وهو الوجود المجسد فى الدولة الصهيونية، وذلك رغم أن الكاتب لم يوضح ذلك التفسير بطريقة مباشرة، فكانت تلك المعانى تشع من ثنايا السطور، فتحة كوكبة من الكتاب اليهود سواء الذين ولدوا بالولايات المتحدة أو من أبناء المهاجرين، أو من بين المهاجرين أنفسهم أو الأجيال التالية عملت فى نوع من التنسيق على ارتباط إنتاجهم الأدبى، الذى يحمل الكثير من خصائصهم ومشاكلهم،

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

وإحساسهم بالاغتراب فى المجتمع الأمريكى بأبعاده وخصوصياته المختلفة، مما أدى فى النهاية ، إلى اتساع دائرة التعاطف وتبنى قضية اليهود وأهدافهم بين كل الأوساط الأمريكية، حتى لو كانت تلك الأهداف على حساب وضد الشعوب العربية.

ولقد قسم **د. رمسيس عوض** كتابه إلى عدة أقسام هى:

– المجلات اليهودية الثقافية

– مرحلة الخمسينيات التى تمثل ذروة التغلغل اليهودى.

– أبرز النقاد اليهود فى أمريكا.

– أبرز الأداء اليهود وملامحهم إنتاجهم

ولقد رصد الباحث المجلات التى لعبت دوراً مؤثراً فى تقديم الأدب اليهودى للقراء الأمريكيين فى ثلاث مجلات هى : مجلة **«مينور»** التى صدرت عام ١٩١٥، ثم مجلة **«بارتيزان»** التى صدرت فى الثلاثينيات، ومجلة «التعليق» التى صدرت ١٩٤٥ عقب الحرب العالمية الثانية ، تلى مجلة **«التعليق»** مجلة بعنوان **«التغلغل»** قدمت ذخيرة الأدب اليهودى المعاصر فى أمريكا من قصص وقصائد ، ومقالات.

ويعتبر **«ألبرت كوهين»** فى رأى **د. رمسيس عوض** من أهم رؤساء التحرير الذين رأسوا مجلة **«مينور»** نظراً لتمتعه بموهبة فذة فى اكتشاف الأجيال الجديدة من الأدباء النقاد والمفكرين الذين ينتمون للديانة اليهودية – كما يقول الكاتب:

«جميع المشتركين فى تحرير المجلة كانوا على وعى تام بالدور الذى يلعبونه فى إدماج اليهود فى المجتمع الأمريكى وكانت المجلة لا تقتصر على الأقلام اليهودية فقط، فلقد استطاعت أن تجتذب الكتاب من غير اليهود. وكانت كتابات **كوهين** أحسن تعبير عن التغير الملموس الذى طرأ على الفكر اليهودى فى أمريكا ، فلقد التحم بالفكر الأمريكى دون أن يفقد **هويته** اليهودية، ولهذا قبله المجتمع الأمريكى فى الخمسينيات كجزء لا يتجزأ من هذا المجتمع»

ولعل ذلك الهدف هو الذى حاول القائمون على الصحافة الثقافية التى يصدرها اليهود تحقيقه دائما. ونجحوا إلى حد كبير بكسر العزلة سواء عبر اللغة التى يكتب بها اليهود أعمالهم بتبنى اللغة الإنجليزية بدلاً من اليديشية. وهى لغة اليهود فى شرق أوروبا، أو بتناول القضايا الأكثر إلحاحا فى الحياة الأمريكية. ولم يختلف فى هذا جميع الكتاب اليهود، ومهما كان انتماؤهم بين الماركسية أو الليبرالية، أو المحافظة. فكانت اليهودية تمثل روحاً ما لاترتبط بشكل مباشر بالدين اليهودى، بل كانت توصل نوعاً من الاعتزاز بانحدار الكاتب من أصول يهودية وعدم الخجل من ذلك الأصل ، مع الإدراك بأن اليهود يشاركون بقية المجتمع الأمريكى فى مختلف تعقيداتهم. وكانت المجلة محاطة بمجموعة من الكتاب اليساريين ، االذين أثاروا فى سنوات المجلة الأخيرة، أصحابها ضدهم وتتلخص ـ فى رأى الكاتب ـ أهمية مجلة **«مينور»** فى أنها جعلت الكاتب اليهودى يصهر يهوديته فى بوتقة الثقافة الأمريكية ، وفق ما تنشره من مواد، وهو نفس ما اتبعته مجلة **«بارتيزان»** التى سارت وفق المسار نفسه، فبدت أكثر التزاماً بالماركسية رغم نبذها للحزب

الشيوعي الأمريكي، وصولاً إلى نوع من التجريب والحداثة الأدبية. ويلي ذلك مجلة «التعليق» ١٩٤٥ التي أخذت مكانة المجلتين السابقتين، فكان يحررها عدد كبير من الكتاب اليهود الأمريكيين مع آخرين من اليهود.

ويتعرض د. **رمسيس عوض** إلى إبداع عدد من الكتاب اليهود، الذين تمثل إنتاجهم في مجموعة كبيرة من الروايات والأعمال الأدبية في مرحلة الخمسينيات، التي وصفها الكاتب **رمسيس عوض** - بأنها ذروة التغلغل اليهودي في الأدب الأمريكي، بعد التحرك التدريجي طوال سنوات الأربعينيات أمثال: **جون هيرس، هرمان ووك، وشاؤول بيلو، وجيرالد جرين، وميرون كوفمان، وليون يوريس، ويوري سوهل، وتشارلس انجوف** في مسلسله الشهير عن حياة عائلة يهودية وافدة من شرق أوروبا. وكان يواكب هذا رغبة الأدباء الأمريكيين بعدم المساس باليهود في إنتاجهم - كحساسية خاصة - لأن أي إشارة بريئة قد تتحول إلى نوع من الاضطهاد لليهود، خاصة في ظل العداء النازي لهم ويؤكد الباحث **رمسيس عوض** - على تغلغل النتاج الأدبي اليهودي في الحياة الأمريكية بوجود عدد متميز من النقاد والأساتذة اليهود اللامعين أمثال ليونيل تريلنج، وفيليب راهف، والفريد كافرين، وليلى فيلرز، وارفنج هاوي ... ويقول عنهم:

«إن هؤلاء النقاد اثبتوا بما لا يدع مجالا للشك قدرة العقل اليهودي على استيعاب وتمثل التجربة الأمريكية النابعة أصلاً من الأنجلو سكسونية ...»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجدير بالذكر أن هؤلاء النقاد كانوا منتمين إلى مختلف المناهج، رغم أن معظمهم كانوا ينتمون لليسار بوجه عام، أمثال هاو الذي تمسك بالاشتراكية على عكس الغالبية، التي نبذت الاشتراكية والماركسية، فكان يرى أن حل مشكلة الأقليات في أمريكا يكمن في إقامة مجتمع اشتراكي في أمريكا يمكن أن يندمج فيه اليهود. كما رأى «هاو» أن من الصعب - في أمريكا - أن يكون المرء يهوديا ومن الصعب ايضا عليه أن يكون غير ذلك. كما كان يرفض فكرة التعليم اليهودي، وإعادة بناء المجتمع اليهودي والثقافة اليهودية، باعتبار أنها أفكار انعزالية تزيد من اتساع الفجوة التي تفصل بين اليهود والمجتمعات التي يعيشون فيها.

ملامح حديثة في الأدب الأمريكي

وثمة ملامح أكثر حداثة بدأت تشيع في الأدب الأمريكي في السنوات الأخيرة، رأى د. **رمسيس عوض** أنه من الضروري أن يرصد جوانبها المختلفة، وتتمثل هذه الملامح في التمسك بالدين أيا كان هذا الدين المسيحي، أم اليهودي، أم البوذي، وذلك يرجع في رأيه إلى انحسار موجة الماركسية من الاغتراب، والاستغراق في الجنس.

ولكن هذا الدين لا يقيم وزناً للتمذهب، مما جعل ردود فعل الكتاب تختلف تجاه هذه الظاهرة، فاتجه عدد من الكتاب اليهود إلى الدين، كما جاءت لدولة إسرائيل من باب تأكيد الهوية. كما يرى الباحث، أنه لم يكن كل المتمسكين بالديانة اليهودية ينتمون إلى معسكر واحد، فلقد تنوعت اتجاهاتهم الدينية بقدر ماتنوعت اتجاهاتهم الأدبية أمثال: **تشين بوك، وسنثيا أوزيك، وآرثر كوهين، وتشين بوتوك** .... وفي رأي الكاتب أن أعمال

«هرمان ووك» تمثل عينة واضحة لتلك العودة، وهى العودة التى رحب بها أثرياء اليهود من سكان الريف الأمريكى. كما كانوا أثناء اندفاعهم - للدين فى كتاباتهم يقومون على أساس معرفة وثيقة بالتقاليد والمؤسسات الدينية اليهودية، نتيجة لدراستهم فى معاهد اللاهوت اليهودية.

وفى النهاية يرجع الكاتب تلك العودة للدين بوجه عام فى الأدب الأمريكى سواء كانت عودة إلى المسيحية أو اليهودية إلى وجود الأخطار البيئية والنووية، والإحساس بها كعوامل تهدد وجود الإنسان بشكل عام - على كوكب الأرض.

وبذلك نستطيع أن نتبين بوضوح أن تلك الدراسة بعنوان اليهود والأدب الأمريكى المعاصر تمثل نوعاً من الإطلالة البانورامية على الأدب الأمريكى بشكل عام والمؤثرات الأساسية التى ظهرت فى نتاجه متمثلة فى إبداعات الكتاب اليهود

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

أحمد فضل شبلول

حياة على النيل
مأساة امرأة إنجليزية أحبت مصر والمصريين.

تعد رواية «حياة على النيل» شبه الوثائقية، والتى صدرت عن سلسلة روايات الهلال ـ العدد ٥٤٩ ـ للمؤلفة الإنجليزية «جانيس إليوت»، وترجمة سيد جاد، سيمفونية أدبية فى حب مصر والمصريين، وبخاصة بعد تبرئة مصر من تهمة اغتيال أو قتل إحدى الإنجليزيات العاشقات لمصر.

لقد كتبت «جانيس إليوت» رائعتها بعين المحبة والسائحة المثقفة التى تعرف عن مصر الشىء الكثير، وكأنها عاشت سنوات وسنوات على ضفاف نهر النيل، درست خلالها عادات الشعب المصرى وتقاليده وسلوكياته ومعتقداته وانفعالاته وظروفه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ومواقفه من بعض الأحداث المحلية والعربية والدولية، وبخاصة فى القاهرة والصعيد وأسوان، بل إنها درست بدقة، التاريخ المصرى فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين،وبخاصة الفترة التى تولى فيها حزب الوفد وزعيمه سعد زغلول رئاسة الحكومة المصرية، وعرفت المشكلات السياسية التى أثيرت بخصوص وجود الإنجليز فى مصر والسودان فى تلك الفترة.

ثم تنتقل «جانيس إليوت» لدراسة مصر الحالية ومشكلاتها فى السنوات الأخيرة، وبخاصة مشكلة الإرهاب، وانعكاس ذلك على الفوج السياحى الذى انضمت إليه فى أثناء زيارتها لأرض الكنانة.

وقد استطاعت الكاتبة أن تربط بنجاح ـ عن طريق عنصر التوازى ـ بين فترة الاضطرابات السياسية التى شهدتها مصر إبان ثورة ١٩١٩ والاضطرابات التى حدثت فى السنوات الأخيرة، مثل أحداث الأمن المركزى وحوادث التفجير والاغتيالات والعنف والإرهاب، وما إلى ذلك، واعتمدت فى ذلك على بعض الجوانب الوثائقية من خلال الخطابات والمذكرات التى كتبتها

الجدة (فيبى) التى عاشت فى أسوان فى نهاية العقد الثانى وبداية العقد الثالث من القرن العشرين، ثم كان القتل أو الاغتيال السياسى من نصيبها، وهى فى أوج شبابها وأمومتها المبكرة، الأمر الذى دفع الحفيدة (شارلوت) - بطلة الرواية - إلى البحث العميق فى محاولة الكشف عن القاتل ومعرفة الأسباب والدوافع التى أدت إلى عملية القتل.

لقد جاءت (شارلوت) مع زوجها (ليو هامب) إلى مصر سعيا وراء معرفة الدافع الذى دفع جدتها (فيبى) - منذ أول أيام عرسها - إلى بقائها وإصرارها وتمسكها بها، على الرغم من المخاطر التى كانت تحيط بالجالية الإنجليزية فى تلك الفترة وانتفاضة الشعب المصرى بجميع فئاته وطوائفه، للتخلص من الاستعمار الإنجليزى، وخصوصا عقب نفى سعد زغلول إلى جزيرة (سيشيل) ثم محاولة معرفة كيف قتلت ولماذا.. ومن هم الذين كانوا وراء قتلها؟

ومن هنا تأتى الرواية على مستويين: مستوى الزمن الحاضر، الذى تتحدث فيه (شارلوت) عن نظرتها كسائحة مثقفة تزور مصر ضمن الفوج السياحى الذى يبحر من القاهرة إلى أسوان على أحد الفنادق العائمة، مرورا بعدة مدن ومراكز وقرى مصرية، منها سوهاج وأسيوط والأقصر، وذلك على الرغم من حوادث الإرهاب التى انتشرت فى مصر فى سنوات الرحلة أو الزيارة، ومن خلال هذا المستوى تظهر عدة شخصيات ضمن الفوج السياحى تعطى نوعا من الزخم والثراء فى الأحداث والانطباعات عن البلد الذى يزورنه أو يسيحون فيه، ويتضح من خلال الحوار وبعض الحوادث أن هؤلاء السياح لم تكن السياحة هدفهم الأول، وإنما هناك عوامل أخرى تجذبهم إلى مصر، فضلا عن أن هناك بعض الانطباعات السلبية يحملها بعض هذه الخصيات عن مصر. أما عن (شارلوت) نفسها فقد جاءت لكشف غموض مقتل جدتها، لكنها لم تكن حانقة على البلد، ولا على أهله، فقد كان يخامرها شعور بأنه ربما لم يكن للمصريين دور فى تلك الجريمة، لذا نستطيع القول إن شعورها كان أقرب إلى الحيادية، وبخاصة أمام بعض العبارات مثل: «ذلك النيل العجوز الذى يبعث على الملل» أو أقول لك يا عزيزتى إن هؤلاء القدامى وهذا الهوس بهم، لم يكونوا إلا مجرد برابرة، تلك الضحية والإيمان بالخرافات والغازات المضغوطة والفساد، وإلا فما السبب فى الغزوات المتتالية التى اجتاحتهم، أظن أنك سوف تركبين هذا النهر المريع ويلتوى عنقك من طول النظر إلى معابدهم المضحكة...» (ص٣٠).

أما المستوى الثانى فهو مستوى الزمن الماضى الذى تستحضر فيه البطلة مذكرات وخطابات جدتها، وهو المستوى الوثائقى فى الرواية حيث كتبت (فيبى) مجموعة من الخطابات لأمها وأختها فى إنجلترا أثناء وجودها فى عدة أماكن من مصر، مثل القاهرة وبور سعيد وأسوان وجزر الفنتين.. وغيرها. وتنجح الكاتبة فى تضفير هذه المذكرات والخطابات وقت الراحة والهدوء، بل إنها كانت تنسحب من بعض الحفلات والسهرات الصاخبة التى تعد للفوج السياحى سواء فى الفنادق أو على ظهر الباخرة التى تشق عباب النيل، لتقرأ أو تعاود قراءة ودراسة بعض الخطابات

والمذكرات والتى تتكشف من خلالها مجموعة من الأسرار عن علاقة (فيبى) بمجموعة من المصريين الذين أحبتهم وارتاحت إليهم، بل شجعتهم على المطالبة بالاستقلال. تقول (فيبى) فى مذكرات ربيع ١٩١٩ هليوبوليس: «إننى أكره واحتقر معظم جماعة المفوضية - البولو والبريدج والحفلات - وعدنى إليكس (زوجها) أن اقابل بعض المصريين الحقيقيين. هذه البلاد متألقة، جميلة، تختلف عن أى شىء رأيته من قبل. من هنا أريد أن أعرفها. إنها واحة فى الصحراء. كل شىء رائع. يقول.. إننى أفضل فارسة تزوجها فى حياته.. ينبغى تعلم اللغة العربية، وأن أحصل على وصفه بابا غنوج، الباذنجان، كل شىء هنا يزدهر، أشجار البرتقال والنخيل، أولياندر..» (ص ٤١).

وتقول فى خطاب إلى (دوروثى) فى ديسمبر ١٩٢١: «مصر التى أصبحت بالنسبة لى وطنا أمل أن أعيش وأن أموت فيه..» (ص١٤٤).

وتقول فى مذكرات ٦ مارس ١٩٢٢: «إذا لم أهتم من أجل آل حازم، ومن أجل مصر، فلن أكون أنا نفسى، وربما لم نكن ليحب أحدنا الآخر كما نفعل..» (ص. ١٥٠).

وتقول فى مذكرات جزيرة الفنتين - سبتمبر ١٩٢٣: «هذا هو الوطن حقا»، وتضيف فى مكان آخر من هذه المذكرات «ليس معقولاً أن أتصور أحدا فى أسوان يلحق بنا الأذى..» (ص ١٥٢).

وأحيانا يختلط الأمر على (شارلوت) فتنظر إلى مصر بعينى جدتها (فيبى) وذلك عندما تتشبع بجو المذكرات والخطابات فتتساءل (ص ٧٤): «هل هاتان عيناى أم عيناها؟». كما أنها تعقد مقارنة بين جريمة قتل جدتها ورواية «أجاثا كريستى» المعروفة «جريمة على النيل» التى تدور أحداثها فوق باخرة على النيل. ولئن كانت روايات **«أجاثا كريستى»** عرفت بأنها روايات بوليسية، فإننا فى رواية **«جانيس إليوت»** أمام رواية شبه وثائقية إنسانية اجتماعية تختفى فيها صفة الرواية البوليسية على الرغم من وجود جريمة قتل تعود تاريخها إلى عام ١٩٢٤ أى إلى ما يقرب من خمسة وسبعين عاما.

ومع مضى الأيام من تجوال (شارلوت) فى أسوان من أجل البحث عن الحقيقة، تعثر على (بانسيه) وهى عجوز إنجليزية عاشت فى أسوان، وكانت على علاقة طيبة بجدتها (فيبى) وورد اسمها كثيرا فى المذكرات أو الخطابات. تقول (بانسيه) عن (فيبى): «لقد أحبت مصر حبا جارفا أليس كذلك.. أما الطريقة التى ماتت بها فقد كانت رهيبة». (ص ١٥٥). وتسأل (شارلوت) (بانسيه) عن سبب عدم سفرها إلى إنجلترا ولو من أجل رؤية أهل (فيبى)، الأسرة؟ وتفاجئنا (بانسيه) بقولها: إن إنجلترا هى التى قتلتها، وهنا تصل (شارلوت) إلى عمق الحقيقة، وأن الإنجليز هم الذى قتلوا جدتها، أنها أحبت مصر، وساعدت المصريين على المطالبة بالاستقلال دون أن تعرف الحجم الحقيقى للدور الذى يمكن أن تؤديه فى سبيل ذلك.

لقد كان زوج (فيبى) مخبرا سريا، أو جاسوسا بريطانيا فى مصر والسودان، وكان مراقبا فى الوقت نفسه. وقد تم رصد تحركات زوجته، وعلمت المفوضية البريطانية باتصال (فيبى) بالمصريين وحاولوا الوقيعة بينها وبين زوجها، فاقنعوه

بانها على علاقة آثمة بأحمد آل حازم الذى اتهم بمقتل أحد المسئولين الإنجليز الكبار فى مصر، ثم تخلصوا بعد ذلك من (فيبى) باغتيالها. يقول (جيوفرى جيلكريست) فى خطاب إلى (دانكان) (ص ١٧٤): «مسكينة (فيبى) تلك المقابلات الأخيرة المختلسة مع آل حازم، جميعها مسجل فى تقارير البوليس السرى بالقاهرة. كانوا أصدقاء أسوء اختيارهم، وكانت جريمة (فيبى) الوحيدة هى براءتها وجهلها بخطر مثل هذه الارتباطات».

لقد حصلت (شارلوت) من (بانسيه) على عدة خطابات ومذكرات فى غاية الأهمية، اتضح من خلالها صحة الاتهام الذى وجهه (بانسيه) إلى الإنجليز. تقول (شارولت) ص ١٧٧: «كانا هناك خطاب أخير فى مجموعة (بانسيه) كان موجها إلى (إليكس) شىء رهيب.. لم يكن خطابا على وجه التحديد، كان أشبه بقصاصة لصق غفل من التوقيع، تتضمن إبلاغه أن يراقب زوجته مع أحمد حازم».

وتقتنع (شارلوت) فى نهاية الأمر أن الذى قتل جدتها هم أبناء جلدتها، وأن أحمد حازم كان يحبها، ولكن لم تكن هناك علاقة بينهما.

وتؤكد (شالوت) على حيادها تجاه مصر ـ على عكس جدتها ـ عندما تسألها إحدى صديقاتها فى الرحلة السياحية بقولها: «وهل أنت وقعت فى حب هذه البلاد؟ تضحك وتجيب: أنا مجرد سائحة عابرة».

وتنتهى الرواية بتبرئة مصر والمصريين من تهمة قتل (فيبى) الإنجليزية التى أحبت مصر، وتمنت أن تموت فيها، ولكن بالتأكيد لم تكن تتمنى أن تموت بهذه الطريقة، وبيد أبناء جلدتها.

إنها رحلة البحث عن الحقيقة التى اعتمدت فيها المؤلفة على الوصف والإثارة والاكتشاف من خلال السرد الشاعرى والسرد التقريرى والإخبارى، ومن العبارات الشاعرية الجميلة قولها (ص ١٦٤) على لسان (فيبى): «أخذنى إليكس (زوجها) فى رقة كما لو كنت مصنوعة من قشر بيض، عبر النهر إلى البر الغربى» ولعل لهذا السبب وصفت جريدة (التايمز) المؤلفة بأنها واحدة من أحسن الأديبات المعاصرات أسلوبا، وأخصبهن خيالا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتزم (إبداع) تخصيص الأعداد الأولى من العام القادم ٢٠٠٠، لمناقشة الحصاد الفكرى والأدبى للقرن العشرين على مستوى الثقافة العربية، وسوف تلقى المساهمات الجادة فى هذا الإطار، ترحيب أسرة تحرير المجلة واهتمامها.

مصطفى عزت

عن النيل والمصريين

العلاقة بين النيل والمصريين هي موضوع كتاب **حمدى ابو كيلة** الذى نعرض له هنا النيل والمصريون دراسة فى التأثير المتبادل» والذى أحاط على صغره بالنيل جغرافيا وتاريخياً وطرق رى قديمة، ومشاريع رى جديدة، وحلولاً لمشاكل الحاضر والمستقبل.. بل وشعراً رقيقاً ايضاً.

والشيء الوحيد الذى لم يمسه الكتاب هو السياسة، فى حين أن أول ما وعيناه عن النيل بجانب مياه الفيضان الحمراء المندفعة فى قوة حول قواعد الكبارى، والمتصادمة مع ضفاف الجسور كانت ربط الحركة الوطنية فى الأربعينات ومظاهراتها من اجل الاستقلال - التى لا تقل عنفاً عن الفيضان - مع وحدة وادى النيل... الذى كان دائماً فى القلب والعقل والوجدان.

واذكر ان أول كتاب قراته عن النيل وقتها كان **لمحمد صبيح** احد زعماء مصر الفتاة وصاحب سلاسل الكتب المتعددة فى ذلك الوقت وكان عنوانه «النيل» وتحت العنوان اضاف «ليس كتاب جغرافياً» حتى لا يشك احد فى انه كتاب فى السياسة خصوصاً وأن كتب السياسة هى التى كانت رائجة فى وقت المد الوطنى حينئذ.

وإذا كانت السياسة غابت عن الكتاب إلا أنه قد ضم أفكاراً عديدة ومثيرة تتوالى على صفحاته القليلة نسبياً.

وسواء اكان توحيد مصر فى دولة مركزية واحدة منذ آلاف السنين قد تم للحاجة لضبط الرى على طول النهر كما يرى ابوكيلة، أو أن مسألة الرى مسألة هينة تتم محلياً ولا تستلزم توحيد القطر كله كما يرى د. **رشدى سعيد** فى تقديمه القيم للكتاب والذى يرى أن التوحيد قد تم بعد اكتشاف الشراع على النهر مما ادى إلى سهولة الربط بين الشمال والجنوب.. فهما على أى حال يتفقان

على أن النيل كان هو عامل التوحيد والربط.

ومن الملاحظات الذكية التى أوردها الكتاب أن مصر قد عانت خلال الفترة الطويلة التى فقدت فيها استقلالها منذ غزو الفرس سنة ٥٢٥ قبل الميلاد حتى بداية عهد محمد على سنة ١٨٠٥م، عانت تدهوراً شديداً فى الزراعة والرى وتوالت المجاعات حتى انخفض عدد سكانها من ١٨ مليون إلى ٢.٥ مليون نسمة وذلك نتيجة للإهمال الشديد للنيل والتخلف فى نظم الرى فلم يهتم الحاكم الأجنبى بصيانة وترميم وتطهير الجسور والقنوات. ولم يستحدث من أدوات الرى بعد الشادوف الذى عرفته مصر القديمة إلا الطنبور والساقية فى العصر البطلمى... والشادوف كان مستعملاً فعلاً إلى عهد قريب، فقدت شاهدته يروى منطقة منعزلة لزراعة الخضر بين المساكن فى باب الشعرية فى الأربعينات مكان مستشفى سيد جلال الآن، أما الطنبور والساقية فكانت الآلات الرئيسية للرى فى كل الريف المصرى حتى بدأت طلمبات الرى الانتشار فى الستينات وما بعدها.

ولست ادرى هل كان من الممكن اكتشاف آلات رى أخرى بالتكنولوجيا المتخلفة للعصور الوسطى حتى فى أماكن اخرى من العالم حتى ولو حكمت حكماً وطنياً أم ان التخلف فى هذه الوسائل كان مرتبطاً بالعصر. وهذا لا ينفى دور الحاكم الأجنبى فى مصر طوال هذه الفترة والذى كان معنياً بجباية الضرائب وتحصيل الأموال دون بذل اى جهد للعناية بالأرض او الإنسان.

والمؤلم هو تلك الحقيقة التى يؤكدها الكتاب عن التدهور المستمر فى نصيب الفرد سنوياً من المياه من ٥٠٨٤م^{٣} سنة ١٨٩٧ إلى ٩٨١م^{٣} سنة ١٩٩٢ (ولقد استمر الانخفاض بعد ذلك حتى وصلنا الآن إلى ٨٥٠م^{٣} فقط وينتظر ان ينخفض إلى نصف هذا الرقم خلال عشرين سنة) خصوصاً إذا علمنا أن حد الكفاف المائى يقدر عالمياً بـ ١٣٠٠م^{٣}.

ويعرض الكتاب لنسبة الفاقد من المياه والعوامل العديدة التى تسببها والتى لم تنجح فى مقاومتها رغم أن هذا ممكن وضرورى.

كما يتناول الكتاب مأساة التلوث الذى يحدثه الإنسان لمياه النيل ومصادره الثلاثة من صرف صناعى وصرف زراعى بعد تزايد استعمال المبيدات والأسمدة الكيماوية ثم الصرف الصحى.. والمعلومات قاسية ولا يصح ان يستمر هذا التلوث بل لا يغفر لأى مسئول أن يترك كل هذا التلوث لمياه النيل بعد أن تزايدت معارفنا عن الآثار الضارة لهذا التلوث على النبات والحيوان والانسان المعاصر فى حين أن أجدادنا المصريين القدماء كانوا يتبرؤون من مثل هذا الفعل ويرددون فى صلواتهم ودعواتهم انهم يحتفون بالنهر ولا يلوثون مياهه.

يتفق الكتاب مع كل من يرون أن تدخل الدولة ضرورى لنجاح الزراعة فى مصر حيث ترتبط كمية المياه المطلوبة للحوض على التركيب المحصولى فيه. كما أن للدولة دوراً فى نوعيات البذور والسماد وإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت هناك وجهة نظر أخرى ترى أن التعاونيات مثل تعاون الإصلاح الزراعى قد تكون أجدى من الدولة فى هذا المجال.

وللحس الأدبى المتميز عند الأستاذ أبو كيلة فقد نثر فى كتابه اقتباسات راقية متعددة.. من أدب المصريين القدماء وصلواتهم، أو من القرآن الكريم، ومن الأمثال والمواويل الشعبية، ومن كتابات الأدباء المحدثين.. ومن الجغرافيين المعاصرين.. ثم من شعر جميل.

كما انهى كتابه بفصل عن النيل فى وجدان المصريين.. والنيل قائم دائماً فى أعماق وجدان المصريين من النوبة - التى نسبها المؤلف فى اقتباساته - إلى دمياط ورشيد بصياديها ونخيلها الممتد على مسافات طويلة. ولا نملك فى النهاية سوى أن نشكر المؤلف على كتابه، الذى وإن جاء صغيراً فى الحجم، إلا أنه أحاط فيه بموضوعات متنوعة وبأسلوب متميز واضح ودقيق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من «إبداع»:

أدب المهاجرين الجدد

دراسات ونصوص من الأدباء العرب المقيمين فى الخارج.

عباس بيضون

حديث خرافة

ما نقله فتحي عبدالله عني وعن محمد علي شمس الدين من رأي في الشعر المصري له منطق النميمة. لم يذكر دليلاً عليه وقبله هو دون دليل وهذا شأن النميمة التي تحتاج فقط لأن تقال فتغدو، بمجرد ذلك، شيئاً يصعب نقضه لكن النميمة شفاهية ولا تترك أثراً ملموساً، أما ما فعله فتحي عبدالله فمكتوب لا يسهل محوه، ولست أجد خيراً في أن تفقد الكتابة أي حصانة وأي تطلب فتغدو والنميمة سواء.

كذبت في الأهرام العربي والاتحاد الإماراتية والسفير اللبنانية ما نقله أحدهم عني من رأي، وتوسعت في ذلك، إلا أن فتحي لم يحفل بتكذيبي ولا دفاعي، شأني مفترياً برغمي ولن أعيد ما قلته إلا لماً.

قلت إن الشعر ليس نبتاً طبيعياً فيصلح لأرض ولا يصلح لسواها وشعر بلد لا يؤخذ في جملته ولا كليته إلا لغرض يتعدى الشعر والرأي في الشعر. قلت إنني أخذ الشعراء فرادى وباعتبارهم شعراء فحسب. قلت إن واحداً مثلي طالما اتهم ثقافة بلده، لا يقارع بلداً ببلد، ولا يهمه تصنيف البلدان، ثم إن مصير الخصوصية - وخاصة اليوم - بالشعر والشعراء، لا يعقل أن تتهم بالجفاف

ما يدهشني أن تتواتر في صحف مصرية عدة شكاوى من أن الثقافة المصرية مهددة وفي خطر، وما من مصدر بديهي لهذا الخطر سوى العرب. شكاوى كهذه لا تحتاج إلى دليل صلب. يكفي أن تقال لتغدو شيئاً يصعب نقضه، ليس فتحي عبدالله وحده الذي لم يتحقق مما نقله، ولم يكترث بالدليل. لا أعرف فائدة من تحصين المثقفين المصريين ضد العرب، فالثقافة العربية تزداد اليوم تواصلاً وتفاعلاً وتقاطعاً، ومصر قطب العالم العربي ومركزه، ودعوى كهذه لا تناسب ثقافة أماً كالثقافة المصرية، ومن هو في مركزها تملي عليه الرئاسة والصدارة رحابة وتسامحاً وترفعاً. هو في مركز القطب لا يخاف

أمر ثانوي آخر؛ استحدث فتحي عبدالله بالمناسبة رأياً في شعري ولا أمانع في أن يجد له كل يوم رأياً. هذا حقه، لكنه أساء التوقيت وكان أنسب له أن يقوله على حدة، وأن يكون له معرض خاص فنقد الشعر شيء غير علاقتنا بالشعراء، والحكم على شعر شاعر لا ينتظر حزازة ولا يتأثر بحزازة وليس رأينا في شعر شاعر جزء من خصومتنا ولا صداقتنا، وإذا ارتهن هذا بهاتين فإن نقد الشعر لن يكون في أحسن حال

لست ممن يسارعون إلى الرد لولا صداقات غالية لي في مصر لا أريدها أن تكون موضع إحراج. وحب لمصر لا أريده أن يكون موضع شبهة.

متابعات

ذكرى يوسف إدريس

نظم المجلس الأعلى للثقافة يوم الخامس من اكتوبر ندوة لإحياء الذكرى التاسعة لوفاة كاتبنا الكبير المبدع **يوسف إدريس**، حضرها كثير من النقاد والكتاب، مثل **إبراهيم فتحى وإدوار الخراط وصلاح فضل وسعد اردش وسمير فريد ويوسف ابورية**، ولن اعيد ما قيل فى هذه الندوة من إشادة به وإن كان بعض المتكلمين قد تجرأ فى ذمه وإتهامه بدون علم وهؤلاء لم يدركو انه يجب علينا ان نخترع لغة جديدة لنتكلم بها عن **يوسف إدريس** فهو مبدع فريد لن يتكرر فى حياتنا الأدبيه وذلك لأنه يعرف دقائق النفس والجسم معاً وما يكون بينهما من توافق أحياناً ومن تخالف أحياناً أخرى، ويفتح له ذلك ابواباً من التفكير تنتهى به احياناً إلى الفلسفة العليا، ولعل وقوفه فى المشرحة واحتكاكه بالمرض جعلت صورة تتسم بروح طبيعية لا مكان فيها للزخرفة والتنميق.

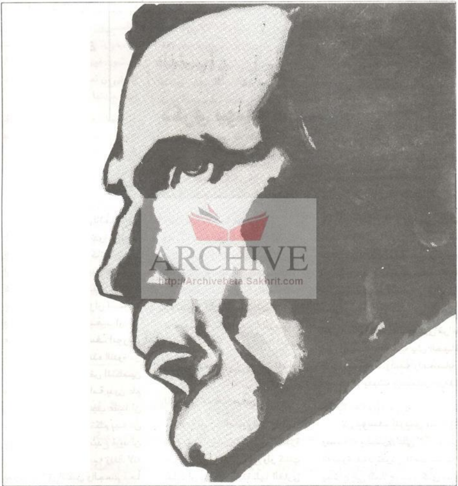
كل هذا جعله جديراً باجتياز المحلية إلى آفاق الفن الإنسانى حيث تتوحد المشاعر وتسقط الحواجز.

إن الكلمات العامية التى ينتقيها **يوسف إدريس**، تكون لها قدرة على التعبير الفنى حتى ولو كانت شاذة او نابية، ويستقبلها القارئ بدون أى شعور بالانزعاج فهو يعرف كيف يبدأ وكيف ينتهى، وعينه لاقطة كاشفة لا يغيب عنها شئ، وصوره خاطفة معبرة، أما عناوين قصصه فهى حادة كمشرط الجراح.

ونحن لا يمكننا أن نتعرف على القرية المصرية أو المدينة بدون قراءة أدبه وفهمه، فهو يعيش الحياة المصرية بكل عواطفه وأعصابه، ويصف ما يعيشه بإحساس مرهف وعميق.

ولأن **يوسف إدريس** صادق، وصدقه يحتوى على كثير من القسوة، فقد تعرض لتعب عصبى يحتاج إلى العلاج، فهو كأى فنان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقيقى يخفى فى أعماقه كل قلق الإنسانية وغيرها فهو يعبر عن أعماقنا كأنه غاص داخلنا واستخرج ما نحاول أن نخفيه ونتظاهر بعدم وجوده، ويحلله لنا ويشفينا من مشاعر كانت تخجلنا وكانت الجراة والجسارة واضحتين عند تحليله للواقع، ووقف بالمرصاد والمبارزة للخلل الإجتماعى فى حياتنا العصرية.

وهنا يجب أن نتكلم عن خرق التابو عند **يوسف إدريس**، وذلك نجده فى كثير من مؤلفاته. فهو يضع المجتمع تحت المجهر ويحدد سبب مرضه حيث يكون الفقر وتأثيره البشع على حياة البشر، وعندما ما يضطر الإنسان أن يتلوث ويفقد إحترامه لنفسه بكسر الحواجز بإتيان المحرم الوقوع فى المحظور والممنوع. فادب **يوسف إدريس** هو خلاصه التجربة الإنسانية الواقعية، مما يجعلنا نتأملها ونشعر بالتعاطف مع ابطاله، ولكننا فى نفس الوقت ندين العوز والحاجة، فالسقوط نهاية محتومة لافرار منها، والفضيلة ليست موضوع اختيار وبذلك يكون **يوسف إدريس** قد نجح فى تعرية الشر بكل اشكاله والوانه وهذه الصور المقززة تدفعنا إلى تغيير المجتمع حتى لاننزلق فى الرذائل، وإذا كان هناك إتهام **ليوسف إدريس** بانه كان وقحاً فلا مانع من ذلك إذا كانت الحياة أكثر وقاحة!

أما أسلوب **يوسف إدريس** فى وصف الأشياء والأحاسيس فهو يترسل فى أدق التفاصيل وكأنك أمام لوحة من الفسيفساء ملبئة بالمنمنمات الدقيقة ولكن هذا الوصف الملئ بالمنعطفات والمنحنيات يوصلك إلى أعمق أعماق الموصوف، فيتولد عندك إحساس بالشبع الفني، وكأنك تملك تحت يديك سائر أسرار الكون والنفس البشريه بكل عذاباتها ومراوغاتها. فالقارئ يستغرق فى التجربة الإنسانية ويتورط فيها، فيوسف إدريس ماهر فى إغراء القارئ وغوايته وهو بذلك يطيح بحياده، فيختلط عقله بعواطفه وتتكون الصدمة والدهشه، وكل هذا يتم بمنتهى الهدوء، حتى لو كانت الأحداث صاخبة. فهو هكذا عندما يتوهج فيبدع إبداعاً فذاً ويثير اكثر من مشكلة فنية وفكرية. ومسرحياته وما أثارته من ضجه فنية وفكرية اكبر دليل على أنه موهوب ومتفرد وإبداعاته تضع النقاد فى أزمة.

غير أنه فجاة استسلم للندوب التآكل والسقوط الذى حاصر الحياة الثقافية منذ السبعينات، وبدأ يتحول من كتابة القصة إلى المقال الأسبوعى واستغرقته المشكلات السياسية المتناقضة، وجاءت التسعينات ففقدناه، لأننا لم نحاول الحفاظ عليه فقد كان جديراً بأشياء كثيرة لم يحصل على أى منها، ولكنه سيظل الغائب الحاضر لأن مثله لايموت.

ماجده كامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
(مسرح)

التجريب فى عامه الحادى عشر

تواصل ولقاءات واجتماعات، ولهث وراء الجماعة لمشاهدة عرض ما والتصفيق له والإشادة به، أو الشعور بخيبة أمل، ولكن عند انتهائه نبدأ اللهث من جديد وراء رفاق جدد لمشاهدة عرض ثان وثالث وعاشر. هذا ما يحدث كل عام فى إطار المهرجان الدولى للمسرح التجريبى. والحركة دائمة لا تهدأ فمن مسرح إلى آخر ومن مكان إلى آخر حيث تقام الندوات فى الصباح.

وفى المساء يبدأ الجرى من جديد وراء العروض.

ولقد اختلفت العروض هذا العام وتنوعت بين عروض راقصة وعروض تجريبية وعروض تجديدية. ولقد اختلفت الآراء فى هذه العروض باختلاف الثقافات والبيئات واللغات ولقد استمتعنا هذا العام بمشاهدة بعض العروض الجيدة وكان عدد العروض المقدمة هذا العام داخل المسابقة أكثر من واحد وعشرين عرضاً: أربعة عشر منها قادمة من أوربا وعرض واحد من أمريكا الشمالية وعرضين من مصر وأربعة عروض عربية هى عرض البحرين ولبنان والأردن وفلسطين.

ورغم أن المهرجان يضم كل هذه العروض تحت رؤية واحدة بعنوان: التجريب إلا أن هناك الكثير من العروض التى لا يمكن أن نعتبرها تجريبية على الإطلاق حتى ولو اختلفنا على تفسير مفهوم التجريب.

فعرض الافتتاح الإيطالى بعنوان «طيرى أيتها الفراشة» يندرج تحت مسرح العرائس الأسود. ورغم بساطة الفكرة إلا أن العرض كان غاية فى الابهار، ترافقه الموسيقى الغربية المطعمة بالموسيقى الشرقية اليابانية.، وربما مرت الثلاثون دقيقة الأولى كالحلم وكأنها لحظة رائعة من عمر الزمن ولكن تكرار الأحداث بإيقاع بطئ جعل المشاهد يمل من كثرة هذا التكرار. ولكن فى هذا العرض لا يوجد نص ولالغة حوارية وكذلك نلاحظ اختفاء الممثل أيضا.

وكان العرض التالى له هو «طبول فاوست» للمخرج **انتصار عبد الفتاح** الذى قدمه من قبل فى إطار التعاون المصرى الألمانى مع المخرج **روبرتو تشولى** الذى جاء بعرض بعنوان «بينو كيوفاوس» وقدم هذا العرض لمدة يومين على مسرح السلام وتلاه **انتصار عبد الفتاح** بعرض «طبول فاوست» وكان ذلك فى أكتوبر عام ١٩٩٨. والملاحظ أن المخرج **انتصار عبد الفتاح** قد اجتهد كثيراً فى المرة الثانية أكثر من المرة الأولى وحاول أن يخرجه فى شكل متوائم وركز على اللحظات الدرامية عالية المستوى وكان ذلك فى أثناء تغرير الشيطان لفاوست واللعب به فى بحثه عن رحلة العقل والشهوة والجمال. فكانت رحلة بلا جدوى وتحول هو فى النهاية إلى شيطان. وربما تختلف رؤية انتصار عبدالفتاح لفاوست عن رؤية جوته له ولكن فاوست وُجد فى الحقيقة فى القرن الرابع عشر وهناك الوثائق الكثيرة التى تتحدث عن حياته وموته بكل الدقة. ولكن ربما كان السؤال المحير فى هذا العرض هو لماذا سمى هذا العرض بطبول فاوست؟ وما هى العلاقة بين فاوست وهذه الطبول؟ سؤال آخر لماذا كان يحمل فاوست فى يده «قوس منجد» طوال الرحلة؟ فهذا غير مفهوم أيضا والعرض مصحوب بتقنية عالية وموسيقى رفيعة المستوى وعندما أرى عروض انتصار عبدالفتاح أتساءل دائما عن طريقة توزيع الجوائز التى تمنح من لجنة التحكيم ويتأكد لى أنه ليس من بينها جائزة أحسن موسيقى. ففى هذا العدد اقترح أن يكون من العام القادم جائزة أحسن موسيقى وساكون على يقين أن انتصار عبدالفتاح لن يتركها تفلت من بين يديه أبداً.

وكان عرض بلغاريا: «مارجريتا والسيد» يتوازى مع رحلة فاوست الشاقة التى أخرجه انتصار عبدالفتاح. ويتلخص العرض فى بحث مارجريتا عنه الديانة المسيحية واعتناقها والتعلق بالسيد المسيح ولذلك فهى رحلة الآلام والعذاب والبحث عن جوهر الديانة والتعرض فى أثناء ذلك لتهكم الآخرين عليها. وكان العرض لأسباب فنية بلا إضاءة كما تخلى المخرج عن الموسيقى ولكن كانت هناك لغة الجسد وموسيقاه التى تنبعث من حركة الممثلين واحتكاكهم ببعضهم البعض.

ولقد أهتم المخرج بإبراز هذه الفكرة دون الاعتماد على وسائل الابهار المتعددة واعتمد أساسا على مجموعة الشباب المتميزة التى تظهر فى ثياب بسيطة من الخيش.

والعرض التالى له كان من النمسا بعنوان «مسخ الكائنات رقصاً» عن قصة قصيرة للكاتب فرانز كافكا بعنوان التحول. وهو عرض يعتمد على الأداء الحركى التعبيرى الصامت ولايسمع بين الحين والآخر سوى من ينادى على «جريجور زامزا» ذلك الذى ينام فى ليلة ما ويستيقظ فى الصباح ليجد نفسه وقد تحول إلى خنفاء وهنا يهتم مخرج العرض بإبراز تصرفات عائلته تجاه هذه الكارثة التى حلت بهم.

فكل فرد من أفراد العائلة: الأب والأم والأخت والخادمه يتعاملون معه كأنه نوع من أنواع القاذورات ولكنهم لا يستطيعون التخلص منه لأنهم يعلمون أنه ابنهم جريجور زامزا الذى تحول فى ليلة البارحة إلى خنفساء كبيرة. ولقد لاحظ المشاهدين مدى الجهد الذى بذله المؤدى النمساوى الذى يقوم بدور الخنفساء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى عرض البحرين بعنوان «ضوء. وظل» لاحظ المشاهد دقة التقنية وتحويل مسرح الهناجر إلى قناة أشبه بممر طويل توحى بعملية الولادة والجو المحيط بالطفل أثناء هذه العملية ويحدث ذلك عن طريق عرض أجزاء بالفيديو، وكان الممثل الوحيد على قدر كبير من الكفاءة والتحكم فى كل حركاته التى تدل على عملية خروج الجنين من رحم الأم. والملاحظ أنه طالما يتقلب فى بطن الأم فهو آمن ولكنه بمجرد خروجه نجده يشب عن الطوق ويقوى على الوقوف، ففى هذه اللحظة تحت الإضاءة لمدة لحظة، بعدها ثم نشاهده ملقى على الإرض مكبلا بالسلاسل ولايقوى على الحركة وربما يرمز هذا إلى المعاناة التى يتعرض لها الانسان من يوم ميلاده حتى وفاته وكفاحه المستمر مع الحياة، خاصة إذا أصبح قادراً على الصمود أمام أخطار الحياة وكانت طريقة العرض متميزة من خلال استغلال المخرج لكل إمكانات الممثل وطاقاته الفائقة.

وكان العرض اللبنانى بعنوان «برمة الحوض» عرضا راقصاً ومن شاهد عرض مخدة الكحل لابد من أن يلاحظ أن هذا العرض بمثابة نسخة باهتة. منه وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن **جنى الحسن** هى التى قامت بتصميم رقصات عرض مخدة الكحل وكذلك برمة الحوض. فكان عرض برمة الحوض متأثراً إلى حد بعيد بمخدة الكحل لدرجة أن الديكورات على خشبة المسرح وعلى حوائط المسرح الخارجية كانت كلها عبارة عن « مخدات» خاصة أن هذه التيمة تلتحم مع تيمة مخدة الكحل حيث أن العرضين يتناولان الإطار الضيق الذى تعيش فيه المرأة الشرقية والقيود التى تفرض عليها وتؤدى بها إلى الانهيار فربما كان من الأفضل أن تتخلص «**جنى الحسن**» من تأثير مخدة الكحل الذى فرض نفسه عليها دون أن تشعر بذلك.

ومن ألمانيا شاهدنا عرض «فوتيسيك»وهو عن مسرحية للكاتب **جورج بوشنر**. واللافت للنظر أن هذا العرض وقد شارك فى مهرجان العام الماضى، فكيف يشارك هذا العام؟ ولكن بغض النظر فكان العرض متواضعاً والحسنة الوحيدة فيه هى أن المخرج صب موضوع المسرحية فى شكل المحاكمة وقسمت خشبة المسرح القومى إلى مستويين: العلوى وتقف فيه القاضية التى تستجوب فوتيسيك والمستوى الأدنى حيث يقف فوتيسيك ويشرح كيف حدث كل هذا كما أضاف المخرج **ميشيل نيكون** عنصر المهرج الذى لم يكن لائقا فى مثل هذا العرض ولكنه ربما ليوازى بينه وبين شخصية فوتيسيك الذى يسخر منه الجميع ويتهكمون عليه.

والملاحظ أيضا أن الممثل الذى قام بدور فويتسيك لم يكن مقنعا بهذا الدور فجاء باهتا وضعيفا ولم يستطيع التعبير عن شخصية ذلك الإنسان المتهور والمغلوب على أمره الذى لا يجد المأوى ولا الحب والاحترام، وكانت الديكورات غير مناسبة على الإطلاق فمن لا يعرف هذا العمل الذى كتبه **جورج بوشنر** ربما يعتقد أن هذا العرض يدور فى أحد القصور، فكل الممثلين يرتدون الثياب الأنيقة الفخمة وكل شىء يلمع وينطلق بالعظمة والاستقراطية وهذه الرؤية لاتتفق ورؤية الأديب **بوشنر**.

أما عن العرض البرتغالى بعنوان المنضدة فلم يكن موفقا على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإطلاق، ذلك لأسباب عديدة فأول هذه الأسباب هو عدم إبراز الفكرة وينتج عن ذلك سبب آخر هو عائق اللغة لان مجموعة الممثلين كانوا يجلسون على منضدة ويتلون أشعاراً من هولدرلين باللغة الفرنسية والبرتغالية وكان عرضاً فقيراً خاليا من الإضاءة أو الحركة والموسيقى وكل الممثلين فى حالة جمود مما أضفى الملل على القاعة. ويبدأ العرض بأن تقف سيدة لتفرش مفرشاً فوق المنضدة ويستغرق ذلك أكثر من عشر دقائق وربما اعتقدنا أنها تعطينا دروساً فى كيفية فرش مفرش السفرة وبعد أن أجهدت نفسها وفرشته سرعان ما قامت بتطبيقه فى عشر دقائق أخرى فهل هذا هو التجريب من وجهة نظرهم؟

وشاهدنا العرض البولندى بعنوان «البوابة» فى ظلمة كظلام القبر ولم نتمكن من الوصول إلى فكرته ولكن الساعة التى قضيناها فى مشاهدة هذا العرض كانت عبارة عن استفزاز الجمهور بدءًا من قذفه بالحصى على الجالسين عن طريق خيمة وإلقاء المياه فوق أم راس الجمهور. وكل هذا يحدث فى الظلام الدامس. فكان هذا العرض أشبه بالقاعات المجهزة لإحداث الرعب فى نفوس الزائرين التى نجدها فى مدينة والت ديزنى، لدرجة أن أحد المتفرجين قال: كان الواجب تحذير الجمهور قبل دخول القاعة والكتابة على باب المسرح عبارة ممنوع دخول القلب والضغط إلى آخره. ويتساءل البعض منا فى دهشة هل هذا هو التجريب؟ ربما يكون التجريب عنصراً من عناصر استفزاز الجمهور وعلينا مقارنة ذلك ببعض مسارحنا التى يحاول فيها العاملون هناك تدليل الجمهور وإمداده بالعصائر والشيبسى حتى لايمل أثناء العروض. [بدون تعليق].

ARCHIVE

ولقد تميز العرض التونسى «حب فى الخريف» بخفة الدم فرغم صعوبة اللهجة التونسية إلا أن التمثيل المتقن وضح لنا كل شىء وبدقة. ويشترك فى هذا العرض ممثلتان هما **ليلى طوبال وصابرة هميس** اللتان فازتا بجائزة أفضل ممثلة مناصفة. وتحاول الزوجة أن تسترد زوجها من تلك المرأة التى سرقته منها فى حين أن هناك آخر يحبها ويتمنى رضاها ولكنها لا تلتف إليه ولاتعيره أدنى اهتمام. ولم يكن هناك أية ديكورات فاكتفى المخرج بالخلفية الرائعة التى يقدمها له مسرح الغورى العتيق بمبانيه الشاهقة الضخمة.

ويتناول العرض اليونانى: «ليمنوتا لاسا» فكرة بسيطة للغاية وهى أن فتاه تشعر بالوحدة فتسلى نفسها بسرد الذكريات عن أول لقاء لها مع صديقها. وطريقة تناول هذا العرض جريئة وبسيطة وهادئة فى الوقت نفسه. والديكورات المستخدمة كانت رائعة رغم بساطتها فمن السرير الكبير ينبثق سرير صغير ونرى دميتين واحدة تمثلها هى الآخرى لصديقها وترسم هذه الفتاة بكل دقة تفاصيل لقائها الأول مع صديقها.

ورغم أن العرض الانجليزى «الذات... الآخر» يتناول موضوعاً غاية فى الأهمية وهو الهجرة من آسيا وافريقيا إلى أوربا وأمريكا وكيف يسعى هذا الغريب إلى التكيف مع الحياة الجديدة ويصطدم فى بحثه عن الحياة الكريمة مع الآخر الذى يختلف عنه.. عن ذاته، إلا أنه كان بسيطا ومتواضعا للغاية فرغم بساطة الفكرة إلا أنها عميقة ولا يتأثر بها إلا من عاشر مثل هذه الظروف وشعر بالغربة بعيدا عن الوطن وقت احتكاكه مع الآخر... وتجاهله للذات.

وربما تكمن قيمة هذا العمل في أنه يؤكد أننا نحن البشر غرباء داخل الوطن وخارجه إذا حل الطوفان وأتت الكوارث فعلينا جميعا أن نقف صفا واحدا لمواجهتها. ولقد تخلى المخرج عن الديكورات واكتفى بعرض لقطات بالفيديو لهذا الغريب التائه الذى يسير فى شوارع لندن على غير هدى.

واقتبس العرض الأردنى: «ملهاة عازف الكمان» عن عمل **لألبير كامو** الذى يحكى قصة الشاب الذى يعود إلى أمه وأخته فتقومان بقتله. وتندم الأم على ما فعلت وتتخلص من نفسها. أما العرض الأمريكى الذى يحمل عنوان «سلالة مدهشة» لم يكن مدهشاً على الإطلاق وربما لايعبر فى الحقيقة إلا عن حياة رعاة البقر التى فى الأصل حياة الامريكان. وربما من خلال هذا التناول يبحث الأمريكى فى وعن ماضيه من خلال عرض بعض المقاطع من الافلام الأمريكية الشهيرة.

وكان العرض الأسباني «فويتسيك» متفوقاً على العرض الألمانى من حيث إبراز الفكرة التى تناولها **جورج بوشنر** وإن حاول المخرج تقديمها فى رؤية عصرية وهى بدلا من أن يعرض شخصية فويتسيك على أنه أحد المهمشين فى المجتمع يجعله أحد مهاجرى أوربا الشرقية الذين هربوا بسبب الفقر والاضطهاد السياسى وهذه مشكلة تؤرق أوربا فى وقتنا الحالى. كما تفوق على العرض الألمانى فى الإخراج وحاز على جائزة أفضل إخراج بسبب الحالة التى عشنا فيها مع فويتسيك والتى أحس فيها الجميع بالضيق نتيجة تحويل خشبه المسرح القومى إلى أسوار حديدية وكانت الإضاءة خافته والملابس رمادية وباهتة، فكل هذا ساعد على تصوير حالة الفقر التى يعيشها فويتسيك هو وأمثاله من المهمشين.

ويؤكد أيضا المخرج فى العرض الإسبانى فكرة الكاتب الألمانى الذى عاش فى القرن التاسع عشر وكان من أوائل الذين هاجموا استخدام البشر فى تجارب العملية ومعاملتهم كأنهم فئران تجارب ويعتبر هذا العرض من أفضل العروض التى اشتركت هذا العام فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبى.

واقتبس العرض الأرمينى: ست شخصيات تبحث عن مؤلف موضوعه من عمل **لبيراندلو**. واعتقد أن حاجز اللغة وطول العرض الذى استمر اكثر من ساعتين ونصف الساعة كان سبباً فى عدم نجاحه.

ثم شاهدنا بعد ذلك العرض المجرى الراقص بعنوان: «هادئ كما هو». وربما كان هذا العرض تجريبيا، ولكن الأهم من ذلك أنه كان متقنا فى كل النواحى فالموسيقى رائعة وحتى تلك التى تنشأ من احتكاك أرجل الراقصين بالأرض. فكان لها وقع شجن. واللافت أن هذه الفرقة تبدو مدربة تدريبا عالى المستوى. فالواضح أنها فرقة محترفة (بحق وحقيق) ليس مثل الكثير من الفرق التى لايصل مستواها إلى مستوى فرق الهواة الجامعية. فكان الإخراج متقناً والتمثيل معبراً والرقص يتمتع بحرفية عالية المستوى ومنه تنطق به عيون الراقصين وتجرى الأحداث على أربعة مستويات فى آن واحد. ففى مقدمة المسرح يؤدى بعض الراقصين والراقصات الحركات الايقاعية التى تبرز الإطار الذى تدور فيه الفكرة وفى الركن الأيمن من المسرح نرى رجلا ممداً تحت سرير ويهيل عليه آخر التراب بالمعول وفى الخلفية نجد مثلثا أو هرما كبيراً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبداخله ما يشبه المستطيل الذى يذكرنا بالاسانسير وتفتح أبوابه فنجد جثثا معلقة فى الهواء. أما فى الجهة اليسرى فينشغل اثنان من الممثلين ببناء مدينة من القطع الخشبية الملفوفة التى يستخدمها الأطفال فى لعبهم وبعد الانتهاء من بناء المدينة يحملها الرجلان على قطعة خشبية كبيرة ويقذفان بها فوق السرير الممدد تحته الرجل والذى يهيل عليه آخر التراب. وربما يوحى ذلك بالموت وفناء الكون.

ولكن فى النهاية يظهر شخص يحرث الأرض من جديد ويبذر بذور الأرز لتنشأ حياة أخرى وعالم آخر من جديد. وربما يذكرنا هذا العرض بنهاية قرية وقدوم قرن ثالث. أما عرض هولندا بعنوان: الجواهر، فجاء ممسوخاً لا لون له ولا فكرة فيه ولا طعم ولا أداء ولا تمثيل، اللهم إلا ثلاث فتيات تذكرنا بدرس الأيروبك أو بالاخرى طابور الصباح (وهات ياثنى... وهات يامد) ولا نسمع حواراً ولا توجد موسيقى والإضاءة خافتة ويطرح السؤال نفسه ترى ماذا يقصد بهذا العرض؟ هل هو أيضا من العروض التجريبية أم العروض الاستهبالية؟

ثم جاء الدور على مشاهدة العرض الفرنسى «من أجلك أفعل هذا» الذى رغم فوزه بجائزة أفضل عرض إلا أن لدينا الكثير من التحفظات عليه. ولقد انقسمت الآراء بين مؤيد ومعارض. والمؤيد يرى أنه حدث فيه اندماج بين السيرك والمسرح أى أنه عبارة عن سيرك تتخلله بعض الفقرات الدرامية أو أنه مسرحية ووظفت فيها هذه الفرقة التى تحمل عنوان «السيرك غير المنسجم» كل فنون الأكروبات عالية المستوى وهذا شئ لا يستطيع أن ينكره أحد. فقد تميز لاعبو السيرك الفرنسى غير المنسجم بالكفاءة العالية والتحكم فى اللغة الجسدية وهذا ما جعل البعض يقدرونه ويتصورن أنه نوع من أنواع التجديد والغرابة ومن ثم التجريب وربما يجنح البعض إلى أنه بلغ أقص درجات التجريب والاستخفاف بعقول المشاهد ويطرح السؤال نفسه ترى ما هو الفرق بين ماقدمته فرقة السيرك غير المنسجم وما تقدمه أى فرقة سيرك كانت محلية أو عالمية؟

فعلى أى الأحوال كانت فكرة اشتراك فرقة السيرك غير المنسجم بعرض «من أجلك أفعل هذا» فكرة جديدة وغريبة لم نرها فى الإحدى عشرة سنة التى هى عمر هذا المهرجان وربما نختتم كلامنا عن هذا العرض بعبارة: «البقية تأتى» فربما يتحول المهرجان التجريبى الثانى عشر إلى فرق السيرك من كل أنحاء العالم وربما وقتها نستطيع أن نستسيغها ونتعود عليها.

ورأينا بعد ذلك العرض الفلسطينى لفرقة عشتار بعنوان «مسك الغزال» الذى لم يكن مسك الختام لأننا رأينا بعده رفاق الصمت من مصر وساد بعدها الصمت بين الجميع.

وربما كلمة أخيرة والوذ بالصمت إلى أن يجمعنا مقال آخر وهى أن الاراء مازالت مختلفة والمفاهيم متضاربة فهل نتفق على الا نتفق أم نتفق على تحديد مفهوم التجريب؟!

على أى الأحوال فلابد من تقييم المهرجان الدولى للمسرح التجريبى - الدورة الحادية عشرة على أنه خطوة إيجابية وللأمام وأناشد كتابنا المسرحيين من الشباب بالسير وراء المضمون والقيمة الأدبية التى يقدمها المهرجان التجريبى وليس وراء الشكل والأشياء الغريبة والعجيبة بحجة أنها تجريب.

فوزية حسن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
مهرجانات

جماعة تحوتى.. ووفاء النيل

تعتبر جماعة «تحوتى» واحدة من الجماعات الأهلية المهمة التى تتبنى رؤية مصرية حقيقية فى النظر إلى القضايا الثقافية والاجتماعية والاقتصادية الراهنة، وهى جماعة أسسها مجموعة من المثقفين الغيورين على مصر وعلى خصوصيتها الثقافية، فنذروا أنفسهم للدفاع عن هذه الخصوصية بروح تنويرية غير متعصبة وغير منغلقة على ذاتها، يتضح هذا فى الكراسات التى تصدرها هذه الجماعة لتقدم من

«كورال الأطفال فى زيارة لقلعة قايتباى»

خلالها رؤى نافذة حول قضايا الساعة، وتقيم سنويا مهرجانا ثقافيا شاملا فى ذكرى وفاء النيل يستمر أكثر من أسبوع فى النصف الأخير من شهر أغسطس كل عام، بمقرها

فى الإسكندرية، وبالتعاون مع بعض قصور الثقافة والجمعيات الأهلية الأخرى، مثل جمعية الفنانين والكتاب باتيليه الإسكندرية التى استضافت هذا العام عدة ندوات ثقافية وأمسيات شعرية من الأنشطة الثقافية التى نظمتها جماعة تحوتى، كما استضاف قصر ثقافة الأنفوشى فرقة كورال الأطفال التى يقودها الفنان القدير **حمدى رءوف** ، وهو فى الحقيقة يقوم بعمل تربوى يستحق التقدير، حين يجمع عشرات

(من مطبوعات جماعة تحوتي)

الأطفال ليزرع فيهم حب الفن ويزكى روح الانتماء.

كانت الأمسية الشعرية التى شارك فيها هذا العام الشعراء **محمد أبو دومة وأحمد عنتر مصطفى وحسن طلب** ضيوفا، هى من أبرز الأنشطة الثقافية، خاصة حين انضم إلى الضيوف مجموعة مهمة من الشعراء البارزين المقيمين بالثغر، الذين يتمتعون بحضور بارز على المستوى الثقافى العربى، مثل **مهدى بندق وأحمد فضل شبلول** وغيرهما، وقد شارك أيضا مجموعة شعراء شبان من الفائزين بمسابقة الشعر التى نظمتها جماعة تحوتى، ويجد القارئ فى ديوان (أصدقاء وإبداع) لهذا العدد قصيدة للشاعر الفائز بالجائزة الأولى، وهو الشاعر محمد مجدى خليل.

ح . ط

ARCHIVE

حسن طلب

عشرة أيام فى أضخم مهرجان عالمى للشعر

يستحق مهرجان الشعر العالمى الذى ينعقد صيف كل عام فى مدينة «مديلين -me- dellin» بكولومبيا - وهى المدينة الثانية بعد العاصمة «بوجوتا» - أن يكون أضخم المهرجانات العالمية التى تنعقد خصيصا من أجل الشعر وحده، فقد شارك فى هذا المهرجان أكثر من مئة شاعر ينتمون إلى ثمانين دولة من مختلف دول العالم، ويمثلون القارات الست: أفريقيا وآسيا وأوروبا واستراليا وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، هذا عدا الشعراء الذين جاءوا من جزر عديدة صغيرة فى المحيط الهادى والمحيط الأطلنطى.

دليل المهرجان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن الأمر ليس أمر الكم وحده، وإنما هو أمر الكيفية التى أدير بها المهرجان على مدى عشرة أيام حافلة، أصبحت فيها «مديلين» عروساً للشعر حسب تعبيرشعراء كولومبيا وناسها الطيبين البسطاء المحبين للشعر العاشقين للحياة.

غلاف ديوان الشاعر ليما

أدار المهرجان وأشرف عليه مجموعة من الشعراء والشاعرات المتحمسين الأذكياء الذين يعملون لوجه الشعر وحده، بإشراف الشاعر فرناندو ريندون Fernando rendón والشاعرة أنجيلا جارسيا Angela garci'a وانضم إلى كوكبة الشعراء والشواعر جيش من شباب الجامعات، بنات وبنين، يصحبون الشعراء ويرافقونهم ويقومون بمهام الترجمة والمساعدة فى أى أمر طارئ. وقد كان لوجودهم أثر السحر فى نفوس الشعراء الضيوف، فلم يحس أحد بغربة، ولم يشعر بوجود أية مشكلة من أى نوع.

انعقدت اللقاءات الشعرية الصباحية منها والمسائية فى مدينة «مديلين» أساسا، وإن كانت هناك لقاءات أخرى فى أهم المدن الكولومبية، وقد كان من حسن حظى أن أسافر إلى إحدى هذه المدن، وهى مدينة «مانيسالس» التى تقع على قمة جبال الإنديز، فى حضن التلال الشاهقة والغابات الوارفة، مما جعلها واحدة من أجمل المدن هناك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر السويدى: لاس سودريرج مع إحدى حسناوات مدلين

الشاعر النمساوى كرستيان لويد مع الشاعر الكولومبى أ. إدجار

حين عدت إلى «مديلين» لأنضم إلى المقر الأساسى لشعراء المهرجان فى فندق جراند أوتيل وسط المدينة، وجدت الوهج الشعرى فى أوجه، فقد انقسم الشعراء إلى

مجموعات، هؤلاء يذهبون لإلقاء شعرهم فى ميدان عام، وهؤلاء فى مستشفى، وهؤلاء فى بار أو ملهى ليلى، وهؤلاء فى سجن،وهؤلاء فى معهد علمى أو مبنى جامعى أو مؤسسة ثقافية، إذن فقد تحول سكان المدينة جميعهم، بقدرة قادر،إلى جمهور كبير يقبل على الشعر فى أى مكان، كما لم يقبل عليه أى جمهور شهدته طوال حياتى، والأرجح أننى لن أشاهد مرة أخرى ما شاهدته هنا، فقد وجدت إحدى اللقاءات الشعرية - فى افتتاح المهرجان - تعقد فى مسرح مكشوف مدرج شبيه بالمسارح اليونانية أو الرومانية، وتقدر سعة مدرجاته بعشرة آلاف مشاهد، وإذا بهذه المدرجات تمتلئ عن آخرها بالجمهور المتعطش لسماع الشعر على الرغم من أنه يلقى بلغات غريبة متنوعة، فقد كان كل شاعر يلقى قصيدته عن طريق أستاذ كولومبى متخصص فى الأدب وخبير فى فن الإلقاء، وفى أثناء هذا تجد الجمهور الهائل قد أحسن الإصغاء، حتى لتكاد تسمع رنين الإبرة كما يقال، ألا ما أجمل هذا الجمهور وقد أتى مثنى مثنى.. كل فتاة تستند إلى فتاها ويظلان صامتين فى مشهد ساحر ذابت فيه الحدود ما بين الشعر والحب،

من اليمين إلي اليسار: الشاعر: هواد (الصحراء الكبرى) - حسن طلب - ابتانا البرتى (اسبانيا) - كين سميث، إنجلترا

أولرتين شرايبر (ألمانيا)

كاتب الرسالة مع أسرة كولومبية

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

سواء فى ذلك من ملأوا المدرجات أومن لم يجدوا مكانا فتسلقوا فروع الأشجار الباسقة التى تحيط بالمسرح فى التل الأخضر الجميل، الذى يشرف فى جلال وبذخ على سهول المدينة.

يبدو أننى كنت محظوظا عدة مرات فى هذا المهرجان، فقد ألقيت بعض قصائدى فى كنيسة قديمة من طراز البازيلكا على سفح تل تكسوه الزهور من كل جانب، وقد ازدانت الكنيسة بالشموع والشرائط الملونة، فبدت كأنها عروس تزف إلى الشعر فى مشهد جعلت منه الجماهير الهائلة كما وكيفًا، أمسية من أمسيات البهجة الساحرة التى شملت الشعراء وجماهيرهم، وقد كنت محظوظا مرة أخرى حين ألقيت قصائدى فى أحد البارات، فتوقف الراقصون والراقصات، والشاربون والشاربات، يصغون إلىَّ وإلى زملائى فى الأمسية بفرح حقيقى وكأنهم لم يخرجوا من لحظة شعرية كانت تلفهم، إلا إلى لحظة شعرية أخرى، فقد ذابت الفواصل بين الشعر والحياة على نحو يجعل المرء يحس اليوم حين يستعيد وقائع المهرجان، أنه إنما كان يحلم، ثم مالبث أن فتح عينيه على الواقع التعس، واقعنا بالطبع، وواقع مهرجاناتنا وأنشطتنا

من أعمال المصور الفوتوغرافى الكولومبى خوان رولفو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أعمال المصور الفوتوغرافى الكولومبى خوان رولفو

الثقافية بعشوائياتها ومجاملاتها الصارخة. وقد كنت محظوظا مرة ثالثة، حين فوجئت بعد إحد اللقاءات الشعرية، بأسرة كولومبية تأتى إلى الفندق وتصر على دعوتى على الغداء اليوم التالى فى المنزل، وهى دعوة كانت محل حسد بعض الشعراء ممن تعرفت عليهم وتندرهم، فقد حظيت دونهم بأن أنزل ضيفا على إحدى العائلات الكولومبية، وحين ذهبت لألبى الدعوة عرفت أن إعجاب أفراد هذه الأسرة، خاصة الزوجة - وهى فنانة تشكيلية - قد كان سببه قصيدة ألقيتها بعنوان (فى البدء كان النيل) كانت هذه الدعوة فرصة ليدور حوار حول الشعر والفن التشكيلى، وهو حوار تكرر كثيرًا فى مناسبات عدة، خاصة مع مرافقى الأستاذ الجامعى والناقد «تار سيبو فالينيا TARSICIO VALENCIA»، الذى أهدانى بعض كتبه وألقى ترجمة قصائدى إلى الإسبانية بحماسة واقتدار، وكان قد ترجمها من قبل إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية كل من الأساتذة: مارى تيريز عبد المسيح، وكاميليا صبحى، وحامد أبو أحمد، فمكنونى بذلك من أن أعيش هذا الحلم الجميل.

حسن طلب مع الشاعر الكوبى الكسيس جوميز روزا

من أعمال المصور الفوتوغرافى الكولومبى خوان رولفو